

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
MESTRADO EM FILOSOFIA

ALDENIR PEREIRA DA SILVA

**A DIMENSÃO ÉTICA DO CONCEITO DE RESPONSABILIDADE NA OBRA: PARA
FILOSOFIA DO ATO RESPONSÁVEL**

Recife
2023

ALDENIR PEREIRA DA SILVA

**A DIMENSÃO ÉTICA DO CONCEITO DE RESPONSABILIDADE NA OBRA: PARA
FILOSOFIA DO ATO RESPONSÁVEL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP, como requisito à obtenção de grau de Mestre em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Ética, Fundamentos Morais e Valores Humanos.

Orientador: Prof. Dr. Nilo Ribeiro Júnior.

Recife

2023

S586d Silva, Aldenir Pereira da.
A dimensão ética do conceito de responsabilidade na obra:
para filosofia do ato responsável / Aldenir Pereira da Silva 2023.
76 f.

Orientador: Nilo Ribeiro Júnior.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de
Pernambuco. Programa de Pós-graduação em Filosofia.
Mestrado em Filosofia, 2023.

1. Bakhtin, M. M. (Mikhail Mikhailovich), 1895-1975.
2. Ato (Filosofia). 3. Responsabilidade. 4. Vida. 5. Cultura.
I. Título.

CDU 1(BAKHTIN)

Pollyanna Alves - CRB4/1002

**A DIMENSÃO ÉTICA DO CONCEITO DE RESPONSABILIDADE NA OBRA PARA
FILOSOFIA DO ATO RESPONSÁVEL**

Dissertação como requisito final à obtenção do título de Mestre em Filosofia pela Universidade Católica de Pernambuco, por uma comissão examinadora formada pelos seguintes avaliadores:

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
gov.br NILDO RIBEIRO JÚNIOR
Data: 07/11/2023 09:51:03 -0300
Verifique em <https://validar.jb.gov.br>

Orientador: Prof. Dr. Nilo Ribeiro Júnior
UNICAP

José Tadeu Batista de Souza

Avaliador Interno: Prof. Dr. José Tadeu Batista de Souza – UNICAP

Thiago Calçado

Avaliador Externo: Prof. Dr. Thiago Calçado

RECIFE

2023

Se eu fiz o bem me abrace,
Se eu fiz o mal me perdoe,
Eu lhe acompanho devagar
Nessa pisada de boi,
Mas se quiser eu vou em canto
Que cantador nunca foi.

José Lopes Neto (São José do Egito -PE)

AGRADECIMENTOS

A Deus.

À minha esposa pelo amor e incentivo em todos os momentos da realização desta dissertação.

À minha filha pelo carinho e por sua alegria com meus avanços e conquistas na produção deste texto.

Ao Professor Doutor Nilo Ribeiro Júnior, meu orientador, pelos aconselhamentos, apoio e estímulo.

RESUMO

Mikhail Bakhtin propõe uma filosofia do ato, acontecimento ou evento, irrepitível situado em lugar e momentos únicos. Sua abordagem revela o pensamento crítico ao teorismo com sua abrangência generalizadora e ao mesmo tempo reducionista. Nessa pesquisa buscou-se revelar como ele pretende apresentar um modo filosófico que seja capaz de integrar cultura e vida, sobrepondo-se às generalizações, sem, no entanto, negá-las. Visto que entende que as vivências humanas são únicas e que o ato só pode ser realizado uma única vez e de modo responsável. Nesse sentido, buscou-se analisar sua obra inaugural *Para uma filosofia do ato responsável*. Para entender a sequência de seu pensamento, fez-se análise das categorias exotopia, carnavalização e polifonia que desenvolve no texto *O autor e o herói*, que muitos estudiosos entendem como continuação do primeiro texto. Recorreu-se, ainda, ao livro *A Cultura Popular da Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais* já que na referida obra interpreta a realidade da vida em uma dada época, como indica o título. Seguindo seus passos realizou-se a leitura do universo do sertanejo a partir, também, de elementos da cultura popular, em especial a cantoria por sua importância na formação do ethos na região.

Palavras-chave: Bakhtin. Ato. Responsabilidade. Cultura. Vida.

ABSTRACT

Mikhail Bakhtin proposes a philosophy of the unrepeatable act, occurrence or event situated in unique places and moments. His approach reveals critical thinking to theoreticism with its generalizing and, at the same time, reductionist. In this research, is sought to reveal how he intends to present a philosophical way that is capable of integrating culture and life, overcoming generalizations, without, however, denying them. Since it understands that human experiences are unique and that the act can only be carried out once and in a responsible way. In this sense, we sought to analyze his inaugural work "For a philosophy of responsible act". In order to understand the sequence of his thought, an analysis was made of the categories exotopia, carnivalization and polyphony that he develops in the text "The author and the hero", which many scholars understand as a continuation of the first text. Resorted to the book "The Popular Culture of the Middle Ages and the Renaissance: The Context of François Rabelais", since in that work he interprets the reality of life in a given time, as the title indicates. Following in his footsteps, a reading of the sertanejo's universe was carried out, also based on elements of popular culture, especially singing due to its importance in the formation of the ethos in the region.

Keywords: Bakhtin; Act; responsibility; culture; life

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 RAÍZES ÉTICO-FILOSÓFICAS DO PENSAMENTO DE BAKHTIN	11
1.1 A ÉTICA ARCAICA E SUAS CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTAIS	15
1.2 A ÉTICA MEDIEVAL E SEUS IMPACTOS SOBRE A OBRA BAKHTIANA	19
1.3 O GROTESCO E SEU VALOR CRIADOR E REGENERADOR	25
1.4 A ÉTICA NA MODERNIDADE, SEU ALCANCE E SEU LIMITE	31
2 ATO E RESPONSABILIDADE NA FILOSOFIA BAKHTINIANA	33
2.1 VIDA SINGULAR E DEVER-SER	37
2.2 O SUJEITO BAKHTINIANO: SITUADO SOCIAL E HISTORICAMENTE	38
2.3 A POLIFONIA NA FILOSOFIA BAKHTINIANA	39
2.4 EXOTOPIA E FORMAÇÃO DO SUJEITO	41
2.5 CARNAVALIZAÇÃO COMO ELEMENTO DA FORMAÇÃO DO ETHOS	44
2.6 O RISO MEDIEVAL E RENASCENTISTA FORMADORES DO ETHOS VERSUS O RISO CONTEMPORÂNEO COMO ELEMENTO DA REIFICAÇÃO DO INDIVÍDUO	50
2.7 A FORMAÇÃO DO ETHOS MEDIEVAL E RENASCENTISTA CALCADA NA CULTURA POPULAR	53
3 O PROJETO DA FILOSOFIA MORAL EM BAKHTIN ⁵⁶	
3.1 CULTURA POPULAR E FORMAÇÃO DO ETHOS NO SERTÃO DO PAJEÚ	60
3.2 POESIAS ANDANTES: OS FABULOSOS ENCONTROS ENTRE OS POETAS DE TEIXEIRA PB E OS DO SERTÃO DO PAJEÚ - PE	65
3.2 A POLIFONIA, CATEGORIA DA FORMAÇÃO ÉTICA, É ELEMENTO CONSTITUTIVO DA CULTURA SERTANEJA	68
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS	75

1 INTRODUÇÃO

O pensamento Bakhtiniano no Brasil parece ser apresentado e recepcionado pelos leitores de forma caótica. Isso se deve, talvez, à complexidade do autor que se reconhece como filósofo, mas que é estudado em variados campos para além da filosofia, como: linguística, teoria literária, sociologia, antropologia, para ficar apenas em alguns. O que não podia ser diferente, pois seu projeto de filosofia é apresentado a partir da análise de obras de autores complexos a exemplo de Fiódor Dostoiévski e François Rabelais. Ademais de sua filosofia fazer um extenso diálogo que vai desde a cultura grega, diga-se aí, a rica mitologia e a filosofia, a religião cristã e o judaísmo que, como se sabe, se mostram como matrizes do pensamento ocidental. Sem deixar de mencionar o profícuo diálogo estabelecido com filósofos coetâneos e a vasta tradição popular europeia, notadamente no que diz respeito aos costumes medievais e renascentistas.

Por outro lado, seus textos não foram publicados na ordem cronológica em que foram escritos, levando a uma interpretação que não obedece a uma linha do tempo bem delineada com começo, meio e fim. Isso posto, resta também considerar o aspecto fragmentário de alguns textos descobertos recentemente com mutilações e expressões ininteligíveis. Sem contar a impossibilidade de as traduções encontradas na Europa e aqui no Brasil apresentarem a fidelidade de sentido que a passagem de uma língua para outra não permite. Se não bastasse tudo isso, existem ainda, incertezas quanto à autoria de algumas obras que são atribuídas, também, a outros integrantes do chamado círculo de Bakhtin.

Essas questões, poderiam até mesmo afastar o interesse pela reflexão a respeito de sua obra, entretanto, parece ocorrer o contrário, pois pelo volume de artigos, dissertações e teses sobre Bakhtin e o crescente interesse por sua filosofia estudada nos mais variados centros acadêmicos, tanto na Europa, como aqui no Brasil, demonstrando a vitalidade de suas ideias.

Portanto, ao menos na proposta aqui apresentada, em que a partir de textos-chave como: “Para uma filosofia do ato responsável,” “O autor e o herói,” “A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais,” buscase um caminho que leve à compreensão de sua filosofia nesse conjunto de obras que compõe parte de sua produção intelectual. Ademais, a possibilidade de uma rica análise sobre sua ética apresentando aspectos essenciais, sem o propósito de

aprofundar o hermetismo e a complexidade do conjunto de sua produção epistemológica.

Pelo contrário, a proposta aqui enseja lançar luzes sobre a compreensão do sujeito ético de Bakhtin apontando que filosofia e cultura enfrentam uma crise. Na opinião do filósofo decorre da cisão entre a vida e o mundo da cultura, do pensamento teórico e do prático, do juízo estético e da vida concreta, numa crítica evidente a Hegel. Mas, é o próprio Bakhtin que enuncia uma proposta de superação dessa crise, por meio de uma filosofia primeira capaz de integrar o ser no mundo, algo que se realiza no contexto das interações com o outro de modo incessante.

Por outro lado, propõe um ato ético, ou ato responsável fundado não apenas na aceitação de regras morais, mas na interação dialógica. O que implica em não haver álibi para o ato, mesmo que se trate apenas do pensamento.

Nesse viés, a obra *Para uma filosofia do ato responsável* será o texto chave que será aqui analisado em maior densidade, por se tratar das bases de sua filosofia primeira, perpassando também pelo escrito *O autor e o herói*, publicado como parte integrante do livro *Estética da criação verbal*. Ademais, faremos uma rápida análise da obra *A cultura popular da Idade Média: o contexto de François Rabelais*. Na esteira dessa última, que tem como fonte a cultura popular na Idade Média, a partir do ponto de vista de Rabelais e a leitura de seu texto por Bakhtin, faremos também uma análise de alguns traços da cultura sertaneja como elementos formadores do ethos.

Para isso, partiremos de elementos dessa cultura com registros escritos como folhetos e romances populares, conhecidos também como cordéis, além de obras de folcloristas que registraram cantorias e pelejas sertanejas, como Leonardo Mota, Luís Wilson e F Coutinho Filho.

Sendo assim, o percurso de nosso pensamento segue uma estrutura dividida em três capítulos. O primeiro apresenta um esboço sobre as raízes ético-filosóficas do pensamento de Bakhtin, desde a ética arcaica, passando pelo pensamento de Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, focando também na cultura popular da Idade Média, culminando na filosofia Moderna. No capítulo segundo trataremos de algumas categorias filosóficas desenvolvidas por Bakhtin nas obras *Para uma filosofia do ato responsável*, *O autor e o herói* e *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. Já no capítulo terceiro buscaremos analisar a formação do ethos sertanejo a partir da cultura popular através de sua rica poesia.

1 RAÍZES ÉTICO-FILOSÓFICAS DO PENSAMENTO DE BAKHTIN

Trata-se nesse primeiro capítulo de buscar constituir a gênese da ética no pensamento de Bakhtin. Visa-se com isso mostrar que a obra *Para uma filosofia do Ato Responsável*, sobre a moralidade da ação, mantém uma relação íntima e fecunda com a história da ética-filosófica da tradição greco-romana. Nesse caso, esse capítulo visa explicitar as raízes ético-filosóficas da moralidade no autor revisitando a tradição de modo a manter diálogo com sua própria escritura. Desse modo, mostra a riqueza de seu pensamento ético e dos acentos que sua ética fornece ao seu leitor atento. Por isso nos próximos passos visamos estabelecer um profícuo diálogo entre a obra sobre a moralidade de Bakhtin e a tradição ética filosófica ocidental sem, contudo, ter de fazer o percurso cronológico exaustivo da história da ética uma vez que nos interessa sobretudo nos determos naquelas etapas da ética que mais influenciaram nosso autor. Pretendemos mostrar como retoma e aprofunda tais etapas da ética filosófica da tradição em função de elaborar seu projeto ético que aparece de maneira implícita nessa obra específica que temos em vista aqui.

Portanto, o autor retorna à cultura greco-latina na obra ora em análise, não do modo explícito, como se podia esperar. Pelo contrário, é necessário a perspicácia na leitura para que esse universo filosófico possa se apresentar. Essa percepção depende de uma leitura em que o intérprete compreenda o contexto histórico, cultural e filosófico do mundo grego. Imerso, portanto, na tradição cultural, formadora da ética. Livre de todos os obstáculos que impeçam a compreensão da gênese do pensamento bakhtiniano.

Desse modo, o primeiro passo seria mergulhar no universo mitológico da Grécia Antiga, sem, contudo, se olvidar que diferentemente, das religiões como a hebraica, ou o cristianismo, a grega não detém a força de originar normas morais. Isso porque, se o mito tem a capacidade de ensinar, é ele, também, que produz a crença no destino (moira). E, como se sabe, não é possível seguir o caminho inverso ao traçado pela sina inviolável, que só os deuses controlam. Por conseguinte, a ética só encontra espaço para seu desenvolvimento quando as crenças nesse mito começam a ruir, como crença religiosa. Dando espaço assim, a apreciação dessas narrativas, talvez, como elemento artístico, como se constata em *A Ilíada* e *A Odisseia*. Pois, essas duas obras não podem ser pensadas apenas como uma simples transcrição ou um registro de pequena fração do modo de agir dos deuses nas questões humanas,

mas tendo em vista a força da cultura oral grega. Nelas a arte se encontra completamente integrada à vida, mesmo que predomine a fantasia. Como é próprio das narrativas da oralidade, essa incorporação se envolve completamente no cotidiano dos heróis que agem sob a interferência dos deuses.

Sendo assim, o vasto universo das narrativas mitológicas exerce uma função que se volta à reflexão crítica, possibilitando o nascimento da ética como elemento da filosofia. Isso, no entanto, só seria possível quando o próprio mito viabiliza a reflexão sobre o eu, a exemplo do “conhece-te a ti mesmo” escrito no templo de Apolo, o Oráculo de Delfos, como aponta Lima Vaz (1999, p. 86-87):

Podemos assim compreender o significado de um dos primeiros preceitos do saber ético dos gregos, expresso no “conhece-te a ti mesmo” (gnothi sauton) com que Apolo recebia os devotos no portal de seu templo em Delfos e que lhes recordava a distância que separa os frágeis mortais dos deuses imortais. Na consciência dessa distância o homem se via entregue a si mesmo, posto diante da necessidade de escolher seu caminho, tendo a guiá-lo apenas a luz do saber ético que a tradição do ethos lhe confiava.

Portanto, a partir dessa consciência de si mesmo, o grego reconhece sua fragilidade diante de um mundo que não mais encontra explicação apenas na fantasia e no sobrenatural da mitologia. Entretanto, se o “conhece-te a ti mesmo” por um lado mostrou-lhe a fragilidade, diante dos deuses imortais, por outro, lhe fez alçar a condição de ser pensante e crítico do seu próprio agir diante do mundo.

Essa razão advinda da consciência de si mesmo não se sustentaria sem a força da linguagem que comunica, orienta, conscientiza e transforma. Nesse caso, essa fortaleza continua sendo gerada com as narrativas mitológicas. Pois, qualquer camponês grego, na faina diária ou em sua hora de descanso com seus entes queridos era capaz de narrar uma ou várias dessas aventuras mitológicas.

Se essa prática por si só não foi capaz de formar a consciência ética, ao menos fez surgir o hábito do uso da palavra. Palavra essa, que do ambiente familiar, ao espaço público da feira, e da festa passará para Ágora, usada para decisões a respeito dos interesses da população. O “conhece-te a ti mesmo” abre o caminho para capacidade propriamente ética de reconhecer-se como autor dos seus próprios atos, encetando, por conseguinte, a ideia de ato responsável. Mas, tal adjetivo só ganharia o significado filosófico recentemente:

O adjetivo responsável arrasta em seu séquito uma diversidade de complementos: alguém é responsável pelas consequências de seus atos, mas também é responsável pelos outros, na medida em que estes são postos sob seu encargo e seus cuidados e, eventualmente, bem além dessa medida. Em última instância somos responsáveis por tudo e por todos. (Ricouer, 2008, 34 V.1)

Desse modo, a responsabilidade extrapola o sentido apenas de reparação e entra no âmbito do cuidado com o outro, que só a consciência de si mesmo é capaz de desenvolver por meio das relações com aquele que, embora diferente de mim, é meu semelhante.

Sendo assim, pode-se imaginar que o ato de perscrutar sobre o próprio eu, na ânsia de construir o conhecimento sobre si mesmo poderia ter levado o homem grego à ideia de identidade ou a singularidade do ser. Essa singularidade só poderia nascer do interior desse homem que fora instado pelo mito a conhecer-se a si mesmo. Em vista disso, ele sente o mundo de modo singular e unitário, a partir do centro de seu eu. Mundo este visível, audível, tangível, mas também, construído por atitudes éticas transmitidas culturalmente através de uma tradição, em consonância com valores da comunidade, entrelaçados aos individuais.

Esse amálgama de indivíduo e tradição inaugura um dever concreto que incide na ideia de ato responsável que Bakhtin desenvolve em sua obra sobre a filosofia da ação.

O mundo em que o ato realmente se desenvolve é um mundo unitário e singular concretamente vivido: é um mundo visível, audível, tangível, pensável, inteiramente permeado pelos tons emotivo-volitivos da validade de valores assumidos como tais. É isso que garante a realidade da singularidade unitária deste mundo - a singularidade não relativa ao conteúdo-sentido, mas a singularidade emotivo-volitiva, necessária e de peso - é o reconhecer-me insubstituível na minha participação, é o meu não-álibi em tal mundo. (Bakhtin, 2017, p. 117-118.)

Ora, é esse mundo concretamente vivido que Bakhtin defende. Essencialmente construído a partir das singularidades dos indivíduos, não teria as mesmas características daquele que, nos séculos VI e V a. C., originara o pensamento ético na Grécia Arcaica?

Tal questão poderia ter resposta afirmativa se levarmos em conta que o saber ético grego em sua gênese é mais vivido que teorizado. E, por ser vivenciado no dia a dia como elemento da cultura, refina-se ao longo do tempo através das experiências humanas. Bakhtin, por suposto, não está alheio a essa gênese. O que ele faz em sua

filosofia é retornar a essa origem, já que a filosofia Moderna é acusada de atuar na desconstrução dessa tradição da experiência ética, como ensina Lima Vaz (1999, p.58).

A humanidade não pode recomeçar cada manhã sua história, nem refazer continuamente seus critérios de discernimento do Bem e do Mal. Nesse sentido, a experiência da modernidade, onde circulam aspectos de novas Éticas que nunca conseguiram ter vida, é eloquentemente conclusiva. Sonhos como nietzschiana *Umwertung* de todos os valores prestam-se a brilhantes exercícios literários à margem da vida real, mas do ponto de vista de uma efetiva realização histórico-social, são perfeitamente utópicos ou, mesmo, insensatos, e o que, na verdade conseguiram foi agir na ‘Desconstrução’ dos valores éticos consagrados pela experiência dos séculos ou na “suspeição” sobre eles lançada, abrindo o vazio ético em cujo clima medra o nihilismo de nossa cultura.

Esse retorno, contudo, à tradição greco-latina não se dá de maneira pacífica. Pois, se o pensamento ético bakhtiniano se apresenta como originário da singularidade de cada indivíduo, a construção dessa singularidade do homem grego se dá a partir de seu corpo interior, conjunto de sensações, necessidades e desejos, em concurso com o elemento externo e fragmentário.

Sendo assim, Bakhtin apresenta uma ideia de corpo como valor, a partir do corpo interior e do corpo exterior. Para ele, a singularidade do indivíduo depende do lugar singular que seu corpo ocupa em um mundo concreto. É esse corpo interior que sente, se emociona, se satisfaz e tem vontades. Nessa particularidade, o mito de Narciso é uma exceção. A divindade não permite que as Ninfas se encantem com sua beleza e o amem. Pelo contrário, afastam-nas por não conseguir, através delas, enxergar seu corpo exterior. Utiliza só as sensações, os sentimentos que emanam de seu interior, apaixona-se por sua imagem refletida na água, sem imaginar que se trata de seu reflexo e, por suposto, não tem esse amor retribuído. E, assim, definha, torna-se feio e morre.

Para Bakhtin, não se pode amar o outro como se se amasse a si mesmo, nem tampouco se amar, como se amasse o próximo. “O egoísta age como se amasse a si mesmo; no entanto, é claro, ele não experimenta nada semelhante ao amor e a ternura por si mesmo, precisamente porque desconhece tais sentimentos”. (Bakhtin, 2003, p 45). O que é possível é a transferência, para o outro, do conjunto de ações que realizo para mim mesmo. Por outra banda, para Bakhtin, o vivenciamento a partir de dentro do corpo do indivíduo e o seu reconhecimento pelo outro de maneira valorativa são disseminadas nesse corpo que sente a partir de dentro, esculpindo assim o corpo

exterior. Para ele, esse enformar do corpo exterior começa ainda nas primeiras sensações, sentimentos e necessidades de uma criança. Seu contato com a mãe e com as pessoas que o cercam geram esse sentimento de corpo exterior. O tom hipocorístico que usa ao se referir ao seu corpinho, à sua cabecinha, só se realiza a partir da experiência com outros indivíduos.

1.1 A ÉTICA ARCAICA E SUAS CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTAIS

Percorrendo a história da ética arcaica grega, trata-se de mostrar sua proximidade com a intenção de Bakhtin inscrita na sua obra uma vez que a ética arcaica se caracteriza pelos traços míticos em contraposição a uma ética da era socrática e pós-socrática baseada na fundamentação do agir no pensamento teórico-demonstrativo a partir do princípio socrático do Conhece-te a ti mesmo. Ora, a ética arcaica o agir humano se baseia na inspiração dos deuses de sorte que a fundamentação do agir advém não da razão socrática, mas da razão hermenêutica. Afinal, o deus Hermes se caracteriza por estabelecer o contato, a comunicação entre os deuses e os homens de sorte que o sentido do agir se dá pela racionalidade comunicativa, interpretativa. Ora, Bakhtin na sua obra sobre a moralidade do agir recorda que a ação do sujeito se trata não de movimentos físicos ou mecânicos, mas de atos realizados de maneira intencional, um modo de agir no mundo. Ou seja, sua proposta está fundada na interrelação dos elementos repetíveis e irrepetíveis envolvendo tanto o pensamento epistemológico, gnosiológico e uma axiologia, como a ontologia. Desse modo, como expõe Aldair Sobral (2019, p. 24) “define como uma arquitetônica que cria uma unidade de sentido a partir do vínculo entre sujeito concreto e seu agir, do saber teórico e prático, do juízo estético, dos valores, da verdade, da veridicidade, tudo isso formando o Ser-evento uno que participa todo ser humano”.

É, pois, nessa dimensão ética que o sujeito bakhtiniano se aproxima do sujeito da cultura arcaica e da cultura clássica greco-latina. Por um lado, o elemento repetível, o nomos, norteia sua ação, por outro seu ato é singular. O que um sujeito realiza não pode ser feito por nenhum outro. Sendo assim, critica as propostas absolutistas e relativistas que se relacionam somente aos elementos repetíveis e à ação psicológica. Na verdade, ele propõe uma integração dialógica entre regras morais e singularidade do sujeito. Sua ideia, portanto, se funda no ato responsável, tendo em mente que o lugar que o indivíduo ocupa no mundo é único. Pensando dessa maneira,

o autor encontra seu arcabouço na rica e complexa cultura arcaica e cultura clássica grega quando apostam na universalização da norma ética e ao mesmo tempo na singularidade do sujeito:

A noção de justiça conhece uma longa e complexa evolução na cultura arcaica e na cultura clássica gregas, desde sua primeira aparição nos poemas homéricos até sua definitiva instalação conceptual no centro da Ética e da Política em Platão. A experiência da vida na cidade democrática, tal como aparece por exemplo na lírica de Sólon, o legislador de Atenas, conduz a afirmação dos predicados da justiça, que conotam inequivocamente sua essência ética: a igualdade perante o nomos (isonomia) que aponta, de um lado para a universalidade da norma ética e, de outro, para a singularidade do sujeito do nomos, partícipe da justiça; a equidade (eunomia) que exprime a proporcionalidade na participação na justiça segundo o direito (dikaion, jus) que compete a cada um: *unicuique suum* (Vaz, 1999, p. 90).

Bakhtin defende em sua filosofia a unidade da cultura. Para ele, isso significa a integração entre a vida concreta, ciência e arte. Nessa perspectiva não se pode dizer que despreze as generalizações. O que não poderia ocorrer seria a desconsideração da singularidade, pois cada ato somente se realiza de maneira única, ou seja, a característica básica dos atos humanos é sua irrepitibilidade.

Essa linha de pensamento pode ser correlacionada, como já foi dito, a elementos da cultura grega arcaica, notadamente, a rica mitologia. Alguns exemplos como o que segue podem ser garimpados na Ilíada de Homero. Pois, ao tratar sobre a morte de Aquiles, Homero narra o impasse a respeito de quem seria julgado digno para usar a armadura do herói morto. Os pretendentes eram Ajax e Ulisses. O seletivo grupo de chefes optou por esse último. Prevalecendo a sabedoria em detrimento da força.

Ora, Aquiles se notabilizou por sua força e bravura, tendo participado de diversas batalhas na guerra de Tróia. O fato de Ulisses receber sua armadura não significa que tivesse que repetir as façanhas do guerreiro morto. Seus atos são irrepitíveis. O que Aquiles fez, Ulisses jamais poderia fazer novamente. Poderia sim, praticar ações de bravura semelhantes, mas apenas de seu jeito, como o fez, usando a perspicácia e inteligência, sem deixar, desse modo, de honrar a armadura herdada que vestia em cada batalha.

Para Bakhtin, não existe um plano uno para os atos, mas a não-indiferença que leva em conta o ato individual em sua unidade. Esse por sua vez, une o repetível da ação e o irrepitível do ato singular. De um lado, pode-se falar na singularidade do

sujeito, na sua insubstituibilidade, em todos os aspectos da vida humana, nas relações em suas variadas vertentes. De outro, há de se ter em conta a identidade coletiva desse sujeito que interage constantemente com outros que se identificam como semelhantes.

Bakhtin explicita seu interesse pela cultura arcaica em determinado ponto de sua obra *Para uma Filosofia do Ato Responsável* e a influência que a rica mitologia, ao relacionar o ato e a experiência que cada um vive, ao duplo olhar do Jano ou Janus (mito da cultura latina). Pois bem, essa divindade bifronte tanto olha para frente, como para trás. Ou seja, é capaz de direcionar seu olhar tanto para o futuro como para o passado. E, ainda, é considerada o símbolo do olhar atento que não descuida do que está adiante nem da sua retaguarda. Pois, era o Jano o guardião dos portais e dos caminhos por onde passavam os soldados romanos em tempos de guerra. Dotado de prudência incomum concedida por Saturno é criador de princípios, sendo dedicado a ele o mês de janeiro que inicia o ano, sem, contudo, descuidar do que passou. Logo, olha para frente, para o ano que inicia, mas não descarta a experiência vivida no ano acabado

O ato da atividade de cada um, da experiência que cada um vive, olha, como um Jano bifronte, em duas direções opostas: para a unidade objetiva de um domínio da cultura e para singularidade irrepitível da vida que se vive, mas não há um plano unitário e único em que as duas faces se determinem reciprocamente em relação a uma unidade única. Somente o evento singular do existir no seu efetuar-se pode constituir esta unidade única; tudo que é teórico ou estético deve ser determinado como momento do evento singular do existir, embora não mais, é claro, em termos teóricos e estéticos. O ato deve encontrar um único plano unitário para refletir-se em ambas as direções, no seu sentido e em seu existir, deve encontrar a unidade de uma responsabilidade bidirecional, seja em relação a seu conteúdo (responsabilidade especial), seja em relação a seu existir (responsabilidade moral), de modo que a responsabilidade especial deve ser um momento incorporado de uma única e unitária responsabilidade moral. Somente assim se pode superar a perniciosa separação e a mútua impenetrabilidade entre cultura e vida. (Bakhtin, 2017, p. 43-44).

Isto posto, deduz-se que a metáfora do Jano bifronte é uma espécie de chave de leitura da obra bakhtiniana. Essa chave leva em conta não só a hermenêutica de *Para uma Filosofia do Ato Responsável*, mas obras posteriores como *o Autor e o herói* e *A Cultura Popular na Idade Média: O Contexto de François Rabelais*. Pois, a ética de Bakhtin equipara-se ao Jano em sua característica dual. De um lado, se apresenta nas experiências social, cultural, histórica e teórica, de outro, se afirma apenas na

práxis do indivíduo. Assim, se associa ao ethos que tem suas raízes na filosofia arcaica, em que via de regra se transmite socialmente através da tradição formada por intermédio do hábito. Entretanto, seu caráter de permanência que seria a face do Jano voltada para história ganha novos contornos com a outra face virada para o futuro.

Nas palavras de Lima Vaz (1999), o ethos não fica imóvel no tempo, pelo contrário se mostra com grande dinamismo em que a mudança, o crescimento e a adaptação compõem valores em conflito que fundam uma nova ordem de valores. Criando, assim, uma nova tradição ética. Por seu turno, a inter-relação entre permanência e historicidade formadoras da ética respondem pela forma como a vida é vivida dentro de uma determinada cultura, com seus costumes e tradições. Essas tradições, ou esses costumes dão origem ao ethos. O grego da cultura arcaica e clássica transforma esse ethos em ações habituais, que se internalizam formando os valores individuais e sociais. Portanto, é nesse ponto que Bakhtin parece se ater para fundamentar sua filosofia primeira. Para ele, o sujeito situado e concreto, determinado pelas categorias da vivência participante e operante da singularidade concreta no mundo constitui o ato responsável.

Esse ato é realizado sob o comando da vontade do indivíduo no polo da práxis. Indivíduo esse, que detém o poder de escolha, mas sem deixar de interseccionar ação e ethos. Esse último pertencente ao campo da historicidade e da tradição. Ou seja, embora essa tradição tenha como essência a universalização, ela se particulariza em cada ação do indivíduo. Desse modo, o ethos também se caracteriza por sua essência educativa, isto é, sua capacidade de ser ensinado e aprendido como elemento de educação de dada sociedade.

Bakhtin é reconhecido, aqui no Brasil, mais como crítico literário e linguista do que como filósofo. Embora ele mesmo já tenha afirmado ser um pensador, um filósofo. Talvez, essa forma de ver do autor tenha se dado em decorrência de sua escolha pelo texto literário para análise do homem e suas relações com a Ética. Evidentemente, crítica literária e linguística são elementos essenciais de sua obra. Essa foi uma estratégia encontrada para a construção de sua filosofia. *Para uma filosofia do ato responsável* é, sem dúvida, a obra que nenhum de seus estudiosos se propõe a analisar fora do campo da filosofia. No entanto, ao adentrar em sua rica escrita percebe-se que o texto em apreço é apenas a porta para compreensão de seu pensamento nos seus escritos ao longo de sua vida.

1.2 A ÉTICA MEDIEVAL E SEUS IMPACTOS SOBRE A OBRA BAKHTIANA

A ética medieval, grosso modo, se caracteriza pela determinação do sentido do agir influenciado pelo ambiente eminentemente religioso-teocêntrico. Esse ambiente passa a constituir as bases religiosos-teológicas da ética. Por um lado, o sentido do agir é dado por Deus uma vez que o cristianismo e sua tradição passam a constituir o horizonte do pensar e do agir dos povos antigos influenciados por Ele. Por outro lado, o ambiente teológico constitui um ethos especificamente religioso advindo do cristianismo de modo a dar origem a várias expressões ético-religiosas vividas pelos povos no medievo. Desse modo, há duas matrizes do agir humano na Idade Média: a filosófico-teológico calcado no Bem e na vida virtuosa que justifica a ação desde a concordância da Razão com a vontade de Deus e a tradição ética vivida e sedimentada em diversas formas de vida cristã. Tais matrizes se caracterizam pelos seguintes traços do ethos conforme (VAZ, 1999): busca de um modelo de ética grega pautada na ideia de bem ou no paradigma histórico do *phronimos*, pensamento prático que se move na esfera concreta da existência humana com propósito de um fim, na Ética de Nicômaco ou na Ética estóica. Deus existe historicamente encarnado em Jesus. O logos se faz carne, algo impensado para o grego, mas que norteará toda filosofia de Santo Agostinho e de São Tomás de Aquino.

Somente no século III da era cristã, de acordo com Vaz (1999), com a fundação da escola de Alexandria, Clemente de Alexandria e Orígenes começam a delinear o perfil teórico de uma Ética cristã. A Ética grega em consonância com essa nova ética cristã vão sendo assimiladas na tradição do ethos cristão ganhando notoriedade na filosofia nas obras de Santo Agostinho e de São Tomás de Aquino. Mas o traço característico da ética Cristã, transmitido até a ética moderna, é o conceito de liberdade como *dynamis* e de sua propriedade essencial, o livre arbítrio. Esses traços trazem consigo uma crítica radical ao destino(moira) e a todas as práticas a ele associadas, a exemplo da astrologia.

Para Lima Vaz, a afirmação do livre arbítrio e a rejeição do fatalismo são deduzidos desde o século II fazendo um longo percurso até a Idade Média. Nesse percurso, o primeiro filósofo, não pelo caráter temporal, mas pela amplitude do pensamento, chama-se Santo Agostinho. Colocado no rol dos maiores filósofos, a exemplo de Platão, Agostinho se destaca pela sua produção filosófica e pela quantidade de estudos a seu respeito. Tornando-se assim, uma das figuras mais

estudadas desde o início da Idade Média e um dos principais paradigmas de santidade para a fé cristã. Agostinho é, também, o primeiro referencial de uma filosofia dita cristã, não obstante, seu pensamento tenha sido guiado por uma intenção eminentemente teológica.

Um dos traços de sua obra, já anuncia uma das características da filosofia moderna, com a interioridade do ser. Tal apelo à experiência interior está presente em seus itinerários intelectuais. Os exemplos mais fecundos desses itinerários encontram-se nas *Confissões*, em que sua experiência moral, intelectual e cristã se direciona para o sentimento do ser singular e responsável por cada um dos atos que pratica. Entretanto, essa responsabilidade parece estar apenas subordinada ao dever de respeito à fé cristã que inicia com sua conversão ao cristianismo.

Além de Santo Agostinho, um dos mais notáveis intelectuais da cultura da Idade Média ocidental chama-se São Tomás de Aquino. Autor de monumental obra filosófica, mas sua vocação maior, talvez, esteja no campo da teologia. Embora, tenha também se exercitado no campo da ciência. Aquino tem origem nobre, no então reino de Nápoles, oriundo da família dos Condes de Aquino. Nascido entre 1225 e 1227, acabou seus dias em Roma no ano de 1274.

Como atestam os estudos a seu respeito, deixou uma obra proeminente, mesmo com tão breve vida. Não nos interessa, entretanto, refazer seu percurso biográfico, nem tampouco explorar toda sua produção intelectual. Para nós, importa apenas buscar os traços constitutivos de sua ética e em que medida influenciaram o pensamento bakhtiniano. Além disso, é importante destacar que os problemas éticos em seu pensamento perpassam por toda sua obra e não é aqui conveniente buscar tantos elementos para compor esse trabalho. Interessa-nos apenas, a partir das grandes linhas dessa monumental produção intelectual traçar o percurso dessa produção para compreender esse pensamento em seu contexto histórico e, também, a luz da visão moderna em que a obra de Bakhtin se insere.

A ética de São Tomás de Aquino pode ser organizada em duas fases, embora sem separação, pois, encontram-se integradas de tal modo que compõem um conjunto harmônico, até culminar naquela que é considerada sua maior obra, a *Summa Theologiae*. Tais fases estão associadas ao modo de pensar racional, de um lado, à tradição teológica eminentemente fundamentada em Santo Agostinho, de outro, à tradição filosófica que encontra seu arcabouço na filosofia aristotélica. Nesse sentido, Aquino consegue uma integração que perpassa a construção de sua ética

como é possível pôr em evidência a partir de uma análise detalhada da segunda parte da *Summa*.

Desse modo, seu modelo de Ética é aquele que se eleva na filosofia Clássica, como expõe Lima Vaz (1999, p.215), a partir de Platão até o pensamento cristão de Santo Agostinho, pautado em uma ética da ordem e da perfeição. Ou seja, os fundamentos da ontologia de São Tomás se alicerçam nessas duas categorias que prevalecem no período Clássico:

Perfeição e ordem como categorias ontológicas são noções correlativas, pois ordem não é senão a reta disposição dos seres segundo a escala do grau de perfeição que compete a cada um. Essa concepção de ordem, herdada de Santo Agostinho e de proveniência neoplatônica, é conjugada em Tomás de Aquino com a noção aristotélica de perfeição como ato, e é assim que encontra uma realização 'privilegiada na ação humana que recebe o selo de sua perfeição - ou de sua plena realização como ato - ao inserir-se livremente na ordem do universo - ou na ordem da natureza - que é norma objetiva da ação. (Vaz, 1999, p.215).

São Tomás, como demonstra o excerto acima, estrutura uma linha de pensamento em que as categorias filosóficas ordem e perfeição estão entrelaçadas. A primeira desenvolvida por Santo Agostinho a partir da filosofia platônica e neoplatônica. A segunda, oriunda de Aristóteles, desenvolvida pelo próprio São Tomás. Nesse sentido, a perfeição está no fato da inteligibilidade do ser. Dentre as coisas existentes materialmente, o homem é o único que tem consciência que vive e que existe. Logo, o homem está no topo da perfeição, entretanto abaixo de Deus, ser eminentemente imaterial, que criou esse homem a sua imagem e semelhança.

Portanto, para São Tomás de Aquino a inteligência é a perfeição excelsa que pode ser encontrada no indivíduo. De sorte que aquilo que a possui pode ampliar e aperfeiçoar essa inteligência sem abandonar a condição que lhe é própria. A perfeição pode ser expandida. Ou seja, há uma abertura de modo que o ser assimila outros seres. Para ele, a distinção entre o ser que possui conhecimento e aquele que não possui é justamente seu grau de imaterialidade. Sendo assim, intangibilidade consiste em não ficar restrito à própria forma. Tal condição é essencial para aquisição de novas perfeições.

A pretensão aqui, não é fazer uma análise acurada do pensamento agostiniano e de São Tomás de Aquino, mas simplesmente mostrar as linhas de sua ética que permitem acentuar a diferença do ethos do homem medieval. Afinal, para Bakhtin o

que interessa é mostrar que a maneira de agir do homem medieval segue seu caminho distanciando-se da ética oficial.

Pois, traços característicos da Idade Média provenientes da cultura oficial parecem não exercer tanta influência na obra de Bakhtin, uma vez que seu interesse maior gira em torno de outros aspectos que se observam nesse período, a integração entre cultura e vida é um deles, que se encontra na cultura não-oficial. A demonstração desse interesse encontra-se em seu livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*.

Ao analisar, portanto, a produção literária de Rabelais, Bakhtin aponta os elementos característicos da Idade Média e do Renascimento que irão servir de fonte para construção de algumas de suas categorias filosóficas presentes em seu modo de pensar e de conceber a moral do homem ocidental, em contraposição às ideias dogmáticas que permeiam esse mesmo homem a partir da Idade Moderna.

Classificado como um dos mais importantes gênios de todos os tempos, Rabelais é posicionado na condição de sábio ou mesmo de profeta. Sua grandeza de gênio ele soube receber da sabedoria popular de onde foi capaz de entrever e descobrir, como diz um dos julgamentos a seu respeito.

No caso de Bakhtin, ele defende que Rabelais influenciou não somente a literatura francesa, mas toda a literatura mundial com sua estreita ligação com a cultura popular. Essa ligação faz com que sua obra recuse aos cânones vigentes da literatura do século XVI e permaneça original até os dias atuais. Desse modo, contraria os paradigmas da cultura oficial. Suas imagens não se harmonizam com a perfeição, nem com a formalidade que limita o pensamento.

Tal recusa aos cânones encontra-se nas categorias em que se dedicou como as formas dos ritos e espetáculos, as obras cômicas verbais e as formas e gêneros do vocabulário grosseiro da praça pública.

Os ritos e espetáculos eram organizados de modo a causar sempre o riso. Nesse sentido, o mundo e as relações humanas eram construídos de modo completamente distinto daquele que a oficialidade vivia. Eram formas completamente diferentes de viver a vida enquanto duravam as festas. Criavam-se mundos paralelos em que toda formalidade e tom sério eram objeto de burla e riso.

Esse modo contestatório de viver a vida através da cultura popular, é característica da Idade Média e do Renascimento. Em estágios primitivos, de certo

modo, isso não existia, visto que o cômico e o sério conviviam de maneira igualitária em tempos remotos.

Assim, por exemplo, no primitivo Estado romano, durante a cerimônia do triunfo, celebrava-se e escarnecia-se o vencedor em igual proporção; do mesmo modo durante os funerais chorava-se (ou celebrava-se) e ridicularizava-se o defunto. (Bakhtin, 2008, p. 5).

Na Idade Média e Renascimento, embora haja uma forte repressão por parte dos meios oficiais, o riso libera-se de qualquer dogmatismo nas festas. Além disso, o cômico pertence à esfera particular e não se trata de uma forma de arte porque arte e vida estão completamente integradas. Sendo assim, na Idade Média e no Renascimento o cômico não era igual ao dos povos antigos e nem a ao seu próprio tempo, quando se tratava da cultura oficial.

O carnaval, por exemplo, não se tratava de um espetáculo teatral, pois nada ali era encenado, vivia-se a festa enquanto ela durava. Para Bakhtin, a festa carnavalesca não apresentava nenhum elemento do teatro, pois não havia cenário, palco, atores ou espectadores. Quem estava ali, não assistia ao carnaval, mas participava de forma igualitária, sem hierarquia. Essa festa se sobrepunha aos dogmas oficiais, pois tais preceitos perdiam seus valores. O que não ocorria nas festas oficiais que eram imaginadas para que os poderosos confirmassem sua força e poder perante o povo.

Já os bufões e bobos que atuavam nas cortes não eram simples atores, não representavam papéis roteirizados, uma vez que em qualquer circunstância da vida eram sempre bufões e bobos. Em muitas dessas atuações a inteligência demonstrada era superior à dos membros da Corte.

Segundo Bakhtin, todas as festas mantinham uma ligação com a vida religiosa, mesmo o carnaval coincidia com os últimos dias que antecedem o início da quaresma. O clima de festa não necessariamente surge da necessidade de descanso, nem da finalidade do trabalho coletivo. Seu elo encontra-se no elemento superior da vida humana que é o mundo das ideias (Bakhtin, 2008).

As festas populares, portanto, revestiam-se de fins superiores da vida humana como a crítica aos poderes constituídos, a burla aos poderosos, a renovação e a ressurreição que faziam surgir uma segunda vida imaginada e utópica. Diferentemente das festas oficiais que apenas corroboravam o regime em vigor.

A festa oficial, às vezes mesmo contra suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo; hierarquia, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável (Bakhtin, 2008, p. 8).

Essa confirmação do poder constituído pela festa oficial só fazia dela um elemento que separava a cultura da vida. Nessas festas tudo era pré-fabricado de modo tão artificial que os valores do povo perdiam seu sentido e a naturalidade, criando assim um sistema de regras para ser cumprido. Tais regras apenas mantinham esse poder pelo interesse daqueles que governavam.

Na festa não-oficial, como o carnaval, havia, ao contrário, a oportunidade de libertação, mesmo que temporariamente, de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus (BAKHTIN, 2008). A não-oficialidade permitia o surgimento de uma segunda vida em que a alienação desaparecia. O homem se desprendia das amarras que limitavam todas as suas ações antes da festa ou quando o carnaval acabava.

Quanto à literatura latina, havia uma forma festiva e recreativa na Idade Média. Usava-se uma linguagem carnavalesca, própria do folclore. Até mesmo os clérigos e os eclesiásticos de alta patente, segundo Bakhtin, aderiram a esse tom carnavalesco do mundo medieval. Nesse sentido, abdicaram do tom grave dos mosteiros e adotavam a comicidade.

No que diz respeito à literatura em língua vulgar, era ainda mais rica e crítica, pois havia uma infinidade de paródias dos textos sagrados, sem mencionar as epopeias paródicas da Idade Média que escarneciam o regime feudal e os heróis das novelas de cavalaria.

As outras formas de expressão da cultura cômica são os gêneros do vocabulário familiar na Idade Média e no Renascimento, como menciona Bakhtin. São blasfêmias e grosserias que criavam uma atmosfera de liberdade que a linguagem oficial não permitia. Essas palavras adquirem um tom carnavalesco que tinha o papel de renovar a ordem do mundo vigente. Essas expressões exerceram uma forte influência na obra de Rabelais e no pensamento moral de Bakhtin.

O rebaixamento seria um princípio da renovação. Rebaixar seria levar do alto para terra. Que por sua vez fazia florescer uma nova vida. O baixo é invariavelmente

o começo de tudo. Daí tais expressões enfatizarem não o rosto, mas o ventre e os órgãos genitais.

1.3 O GROTESCO E SEU VALOR CRIADOR E REGENERADOR

É comum a leitura de Rabelais a partir das imagens do corpo, da comida, da bebida, das necessidades naturais e da vida sexual. Bakhtin, contudo, defende que essa interpretação voltada para as necessidades do corpo é restrita. Para ele, diz respeito mais ao sentido do que a matéria. O corpo e a vida material são interpretações da modernidade, sobretudo, no século XIX. Essas imagens do corpo, diferentemente de épocas posteriores, ganham um sentido universal. Opostas, portanto, ao significado restrito e determinado do modo fisiológico dos tempos modernos.

Bakhtin assinala que essas imagens em Rabelais são herança um pouco modificadas da cultura popular. Ele afirma que se trata de uma concepção estética da vida vivida distinta de séculos posteriores ao Renascimento. A essa concepção ele denomina realismo grotesco. E, nesse sistema de imagens, o princípio material e corporal se mostram de forma festiva e utópica (Bakhtin, 2008). Desse modo, tal princípio não se afasta da realidade do mundo em que a vida acontece como na praça pública, na feira e na festa.

Desse modo não há isolamento, nem egoísmo porque nos ambientes populares da Idade Média e do Renascimento não cabiam delimitações, fronteiras e isolamentos. Pois, o realismo grotesco se revestia de caráter cósmico e universal.

Daí porque um dos elementos da comicidade da Idade Média e do Renascimento consiste em transformar em paródia as cerimônias elevadas. Nessa perspectiva, se incorporam, justamente, o material e o corporal através das degradações, das grosserias, das partes baixas do corpo de uma maneira cômica provocando o riso universal.

A degradação na paródia, na Idade média, como observa Bakhtin, mostrava-se como manifestação cultural positiva, ao passo que na Idade Moderna embora haja degradação paródica seu efeito é estritamente negativo, por ser carente, segundo ele, da ambivalência regeneradora. No Renascimento essa regeneração ainda existe, mas Bakhtin demonstra através do livro Dom Quixote de Miguel de Cervantes um modo atenuado de regeneração.

Por outro lado, entretanto, os corpos e objetos começam a adquirir, em Cervantes, um caráter privado e pessoal, e por causa disso se apequenam e se domesticam, são degradados ao nível de acessórios imóveis da vida cotidiana individual, ao de objetos de desejo e de posse egoístas. Já não é o inferior positivo, capaz de engendrar a vida e renovar, mas um obstáculo estúpido e moribundo que levanta contra as aspirações do ideal. Na vida cotidiana dos indivíduos isolados as imagens do “inferior” corporal conservam apenas seu valor negativo e perdem quase totalmente a força positiva; sua relação com a terra e o cosmos rompe-se e as imagens do “inferior corporal ficam reduzidas às imagens naturalistas do erotismo banal. No entanto, esse processo está apenas começando em Cervantes (Bakhtin, 2008, p. 20).

As imagens grotescas sobretudo em Rabelais são disformes e contraditórias. Diferenciam-se das imagens cotidianas da estética clássica que são pré-estabelecidas e perfeitas. Enquanto no realismo grotesco imperava a contradição, a monstruosidade e feiura (do ponto de vista da estética clássica) e o inacabamento, como a velha grávida, com seu corpo disforme à beira da morte, mas também a ponto de dá à luz a uma nova vida. As imagens clássicas, ao contrário, são todas perfeitas e completamente concluídas.

No realismo grotesco de Rabelais, nada está concluído, não existe perfeição. O corpo grotesco abre-se para o mundo ou libera para seu exterior através dos orifícios, das excrescências, gerando uma nova vida. Esse corpo eternamente incompleto é ambivalente, tanto está próximo da concepção como da morte e nesse sentido se reúne em um só, como o da mãe grávida prestes a morrer e o da criança em vias de nascer. Além disso, não se dissocia do mundo confunde-se com os animais e as coisas. O estômago é um desses elos entre o mundo e corpo. Rabelais enche-o de outros animais quando promove a matança dos bois e reúne várias pessoas para comer-lhes as tripas que por mais bem lavadas que sejam restam sempre resíduos de fezes. Desse modo, todo o mundo entra no corpo através da boca, desde os animais que são consumidos, até as plantas, as pastagens em forma de fezes desses animais.

Essa concepção de corpo rabelaisiana, segundo Bakhtin, encontra-se nos espetáculos e nas festas populares como o carnaval, festa dos tolos e nas diabruras. Não se atenuavam essas imagens como ocorre em Cervantes e depois com sua diluição completa nos séculos seguintes. Portanto, a base do entendimento sobre o corpo no realismo grotesco encontra-se nas grosserias, imprecações, juramentos e obscenidades de modo estritamente positivo. Diferentemente das grosserias

modernas que de acordo com Bakhtin somente apontam o negativo dessa ideia de corpo, se voltando apenas para o cinismo e mero insulto que humilham o destinatário.

Para Bakhtin, essa concepção de corpo se contradiz com os cânones da Antiguidade Clássica. Nesse período a estética considerava o corpo acabado e perfeito. Nesse sentido, é separado dos demais, das excrescências, das protuberâncias. Os orifícios são fechados e é eliminado tudo aquilo que está ligado ao seu crescimento e à sua multiplicação. Ademais, deixa passar sem ser notada a concepção, a gravidez, o parto e a dor. Esse corpo é ainda isolado do mundo, sem que receba nada do exterior, inclusive isolando-o do corpo social de onde provém.

O fato mais importante em discussão talvez seja que o autor demonstra ter buscado na Idade Média bem mais do que a cultura oficial pode oferecer. Sua filosofia ética firma suas bases, principalmente, no corpo social que se encontra na praça pública, na feira e na festa. São esses os principais cenários que Bakhtin analisou de modo que apresenta uma filosofia de carne e osso, abrindo, assim, espaço, seja para a crítica ao teocentrismo medieval, seja para desenvolver, posteriormente, sua crítica *ao dogmatismo da razão kantiana*.

Dessa maneira, Bakhtin empreendeu um minucioso estudo tanto da Idade Média, quanto do Renascimento. Para isso, buscou uma das mais ricas fontes de informação e de compreensão sobre esses períodos, a obra de François Rabelais. O fato é que outros estudiosos já haviam buscado entender Rabelais, mas Bakhtin apresenta um novo direcionamento para alcançar um entendimento que se aproxima das vivências da Idade Média e Renascimento. Para ele, a compreensão de Rabelais vai muito além de uma leitura com olhos do leitor moderno. Tanto é assim, que nos séculos XVII e XVIII poucos compreenderam as entrelinhas do texto rabelaisiano. Isso porque, segundo Bakhtin tais leituras não foram feitas à luz do homem da Idade Média e do Renascimento, e sim, na perspectiva da visão moderna que despontava no momento de tais leituras.

Rabelais está ligado às fontes populares da Idade Média e, é justamente, essa peculiaridade que interessa a Bakhtin no desenvolvimento de seu pensamento ético. No nosso entendimento, a obra a respeito da cultura do Medieval e Renascimento, qual seja: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*, levanta questões importantes sobre o sentido da ação humana do homem medieval que são trazidas para formulação do pensamento filosófico

bakhtiniano em que todo o dogmatismo e formalidades da modernidade são contestados:

As imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de “caráter não-oficial”, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imagens rabelaisiana, decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscritas ao domínio do pensamento e à concepção do mundo.

Daí a solidão particular de Rabelais nos séculos seguintes: impossível chegar a ele seguindo qualquer dos caminhos batidos que a criação artística e o pensamento artístico e ideológico da Europa burguesa adotaram nos quatro séculos que o separam de nós. E mesmo se nesse intervalo encontramos numerosos admiradores entusiastas de Rabelais, em nenhuma parte achamos claramente formulada uma compreensão total de sua obra. (Bakhtin, 2008, p. 2).

Por suposto, há nesse pensamento de Bakhtin uma crítica que permeia toda sua produção filosófica, iniciada em *Para uma filosofia do ato responsável*. Pois, foi nessa obra que o “dever ser formal” de Kant sofreu suas primeiras críticas por ele. Isso por se fundar em regras formais gerais. Tais regras criam a necessidade de abstração da unidade da vida concreta dos sujeitos e de seus atos no mundo. Ele reconhece essa validade teórica como importante para o ato imperativo, mas não compactua com a ideia de que essa verdade tenha validade moral apenas como aspecto teórico. Nesse sentido, o que torna o ato imperativo não é validade teórica, mas o sujeito individualizado que atua de modo responsável.

Para Bakhtin, as imagens de Rabelais continuam enigmáticas. Entretanto, suas fontes populares se constituem em uma chave para esses enigmas, já que as imagens rabelaisianas se integram perfeitamente no universo da cultura popular. Dentre essas imagens a do riso talvez seja a mais emblemática da Idade Média e do Renascimento, pois ainda é o campo menos estudado da cultura popular. Bakhtin (2008, p. 4), de modo esclarecedor, divide tais manifestações dessa cultura em três categorias:

1. As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas etc.);
2. Obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;
3. Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares etc.).

Tais categorias, de acordo com ele, em sua heterogeneidade, carregam em comum o modo cômico do mundo e, nesse sentido, se diferenciam da cultura oficial

com seu ar sério e sisudo. Na primeira categoria se situa o carnaval, que ostenta uma posição de importância na vida do homem Medieval. E, ainda, as procissões, a festa dos tolos, a festa do asno e riso pascal. Até mesmo a festa religiosa possuía um aspecto cômico. Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis “para rir” para o período da festividade.

Todos esses ritos e espetáculos organizados de maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que sem levá-la em consideração não se poderia compreender nem a ciência da Idade Média nem a civilização renascentista. (Bakhtin, 2008, p. 4-5).

Além disso, para Bakhtin os espetáculos da Idade Média tinham uma forma e natureza toda especial de existir. O princípio cômico liberto do dogmatismo da cultura oficial. Na verdade, o espetáculo teatral da Idade Média apresenta características próprias do carnaval. As fronteiras da arte e da vida são transpostas, de modo que a própria vida apresentada com os elementos da representação artística. Como no carnaval, ignora-se o palco e essa ausência desse elemento teatral da cultura moderna proporciona ao espectador não só o espetáculo em si, mas a participação viva, o que para ele é representação e realidade vivenciada.

Com relação à segunda categoria da cultura a que Bakhtin se refere, ou seja, as obras verbais que perduraram desde o início da Idade Média até o Renascimento, o autor faz uma análise com grande riqueza de detalhes. Para ele, essa era uma literatura festiva, permeada pela forma carnavalesca de viver a vida. Tal literatura, com sua comicidade, se desenvolveu durante todo o milênio e seu forte traço era o emprego da concepção carnavalesca do mundo. Nesse sentido, a ideologia oficial da igreja e todos os seus ritos passam pelo crivo dessa literatura sendo, portanto, descritos de maneira cômica. Esse modo cômico atinge inclusive as mais altas camadas do pensamento intelectual e sagrado. Nessa ótica, Bakhtin apresenta alguns elementos do ethos medieval que permitem elaborar uma crítica à ética teológico-filosófica de Santo Agostinho e São Tomás

Dentre essas obras destacam-se: "A ceia de Ciprião" (Coena Cypriani) e "Vergilius Maro grammaticus". A primeira, em tom carnavalesco, faz uma abordagem dos temas bíblicos; A segunda parodia a gramática latina, a sabedoria escolástica e mesmo os primeiros métodos científicos do início da Idade Média. Bakhtin afirma que tais obras inauguraram a literatura cômica medieval em latim e exerceram grande influência nessa tradição literária até o período renascentista.

Havia, ainda, uma grande riqueza de produções cômicas-literárias em língua vulgar, quase todas elas escarneciam os temas eclesiásticos e o regime feudal. E, produziam-se gêneros teatrais com a mesma finalidade cômica. Todos, enfim, ligados à carnavalização, em maior ou menor proporção.

A terceira categoria diz respeito a alguns gêneros do vocabulário familiar e público da Idade Média e do Renascimento. Essa linguagem falada na praça pública caracteriza-se pelo uso de grosserias e injúrias. São expressões empregadas à margem da norma oficial da gramática. Para Bakhtin, tais grosserias constituem um gênero verbal da linguagem familiar e, devido a sua origem primitiva, têm essencialmente um caráter mágico e encantatório. Logo, durante o carnaval, tal linguagem passava por uma mudança de significado, perdendo completamente esse sentido mágico e sua função prática para ganhar uma acepção universal. Do mesmo modo, com as obscenidades, ocorre algo semelhante, pois excluídas da linguagem oficial, lhes restou a assimilação do tom carnavalesco e cômico do mundo e para, assim, mudar sua ordem. Como já enunciado anteriormente, Rabelais tornou-se o representante maior de todo esse universo da cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Tal fato fez com que a intelectualidade tecesse críticas a seu estilo de modo que a censura seria inevitável. Para Bakhtin essas críticas tratam da maneira como as imagens corporais e materiais foram interpretadas com o surgimento do pensamento moderno:

As explicações desse tipo são apenas formas de modernização das imagens materiais e corporais da literatura do Renascimento; são-lhes atribuídas significações restritas e modificadas de acordo com o sentido que a "matéria", o "corpo" e a "vida material" (comer, beber, necessidades materiais etc.) adquiriram nas concepções dos séculos seguintes (sobretudo o século XIX).(Bakhtin, 2008, p. 16).

Para ele, no entanto, as referidas imagens em Rabelais são fruto da transmissão da cultura cômica popular com sua concepção estética de vida, claramente distinta da cultura dos séculos seguintes:

No entanto, as imagens referentes ao princípio material e corporal em Rabelais (e nos demais autores do Renascimento) são a herança (um pouco modificada, para dizer a verdade) da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente, de uma concepção estética de vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores (a partir do Classicismo). (Bakhtin, 2008, p. 16-17).

Sendo assim, Bakhtin constata a transformação do pensamento do homem medievo e do renascentista, não apenas através da cultura oficial, mas pelo modo que essa cultura interpreta o contexto de Rabelais. Tal interpretação, a que ele atribui falhas na construção do sentido, decorre, justamente, da leitura realizada com os olhos do homem moderno, quando deveria ser feita com a visão e todos os sentidos imersos na Idade Média e no Renascimento.

Ora, como se pode notar, retomando a obra. *Para Uma Filosofia do Ato Responsável* de Bakhtin, essa configuração da ética e do ethos medieval tem singular importância para o autor. Lembrando que esse texto é apenas o início de seu percurso desenvolvido ao longo de sua vida porque, como se pode notar, ao formular a moralidade da ação, insiste exatamente nos traços medievais tais como, os que dizem respeito ao modo de viver, se relacionar e produzir cultura. Pois, seu pensamento é contrário a qualquer dogmatização absolutista, nas palavras de um de seus tradutores, aqui no Brasil; “nenhum princípio ou valor subsiste como idêntico e autônomo, como constante, separado do ato vivo do seu reconhecimento como princípio válido ou valor.” (Bakhtin, 2008, p. 17).

1.4 A ÉTICA NA MODERNIDADE, SEU ALCANCE E SEU LIMITE

Avançando na reflexão, percebe-se que a ética no contexto da Ilustração sofreu sensível revisão com relação à ética medieval, pois na modernidade passa-se do ambiente teocêntrico para o antropocêntrico uma vez que o sujeito livre se erige como ponto inicial da ética. O sujeito capaz e autônomo não depende mais da vontade de Deus para fundamentar seu agir.

Nesse sentido, é possível afirmar que o pensamento filosófico na modernidade ocidental é marcado pelo imperativo do autoconhecimento. Não é de se estranhar que uma das clássicas perguntas de Kant se refere a “o que é o homem”. Tal questionamento aponta para reflexão filosófica do homem enquanto ser que se volta para si mesmo na perspectiva da autocompreensão. E, não é por acaso que na

modernidade, o autoconhecimento se imponha, uma vez que o homem moderno enfrenta vários conflitos, desde aqueles culturais, políticos e religiosos, como aqueles relacionados à curiosidade científica.

Nessa perspectiva o autoconhecimento não é alheio a uma vida pragmática. A ideia mais marcante na modernidade seria o estabelecimento de leis universais capazes de ordenar o mundo. E, nesse contexto, através de princípios racionais o homem moderno se tornaria senhor do próprio destino. Isso inclui a confiança em si mesmo de modo que a razão seria o próprio mestre que atua desde dentro. Essa atuação faz com que o “conhece-te a ti mesmo” socrático passe por um estágio de radicalização, de sorte que as investigações racionais, o questionamento de si mesmo é o ponto de partida de qualquer investigação. Note-se, ainda, que o método crítico de Kant não se aplica ao conhecimento do objeto, e sim, a capacidade de entendimento.

Essa capacidade de compreensão, na visão de Kant, passa pela secularização da filosofia. Para ele, o acesso à verdade é contrário à teologia e, por conseguinte, o entendimento deve se fundamentar nas capacidades naturais do homem e seu pensamento crítico depende do referencial autoinvestigativo.

Desse modo, Kant renuncia ao divino, e se arvora no homem. Isso significa que abre mão do conhecimento das coisas mesmo. Seu método inclui a investigação autocrítica da razão. Essa autocrítica só pode ganhar sentido com outro aspecto importante no pensamento de Kant, o ceticismo. Sendo assim, a modernidade se une tanto ao ceticismo, quanto ao dogmatismo. O primeiro atrelado às ideias conflitantes da época, o segundo projetado com o intuito de dissolver esses conflitos numa perspectiva de criar uma ordem para o mundo.

Percebe-se em Kant o direcionamento de uma ética em que o homem alcança sua maioridade. O agir por si mesmo torna-se um de seus lemas, ou seja, a tutela da religião presente no homem medieval em que Deus é guia e o Senhor começa a perder o sentido, uma vez que na modernidade esse homem encaminha-se para sua autodeterminação. Essa liberdade que o pensamento kantiano proporciona redireciona sua posição no mundo. Por conseguinte, Kant abre espaço para constituição de uma nova eticidade, em que o ser moralmente livre e autônomo conquista sua cidadania e pode, assim, exigir dos demais sua aprovação.

Eis que Kant insiste na Lei moral como capacidade do homem livre de se autodeterminar em seu agir sem necessidade de evocar a autoridade de Deus e a

autoridade daqueles que a exercem em nome de Deus. Nesse sentido, Bakhtin se aproxima da perspectiva kantiana porque evoca para o homem a liberdade de pensamento e das próprias ações, sem a necessidade da tutela de Deus, visto que o ser bakhtiniano também se autodetermina. Entretanto, Bakhtin, é também um crítico ferrenho do pensamento moderno e do dogmatismo kantiano, pois defende que o ser é singular e, somente ele, pode realizar seu próprio ato que se torna único e irrepetível.

2 ATO E RESPONSABILIDADE NA FILOSOFIA BAKHTINIANA

Bakhtin como filósofo, isso porque os rótulos para ele são muitos, linguista, filólogo, teórico literário ou estudioso da cultura, desenvolveu sua filosofia em torno de uma ética do ato. E, para ele, o ato vai além da simples ação, pois abrange o pensamento, o sentimento, o desejo, a omissão, a iniciativa, a tomada de posição.

Esse universo além da ação que denomina de ato requer uma análise do mundo vivido e das ações concretas praticadas com intencionalidade por alguém situado historicamente e responsável.

Desse modo, o homem se funde ao pensamento, ao sentimento, ao desejo de fala, de ação, caracterizando assim, o ser único, com suas próprias peculiaridades, capaz de assumir suas responsabilidades a partir do espaço em que se encontra, sem álibi. Tem, portanto, a obrigação da responsabilidade sem desculpa e sem exceção.

Na obra *“Para uma filosofia do ato responsável”* a expressão “ato responsável” aparece de modo recorrente. Indica, assim, sua centralidade no pensamento bakhtiniano. Esse é o núcleo das ideias que irá fundamentar todo o conjunto de suas obras. Trata-se, portanto, do início de seu projeto filosófico. Consiste apenas em duas partes, quais sejam: a introdução e uma outra seção, a que ele denomina de primeira parte.

Bakhtin continua esse projeto filosófico em outro texto traduzido aqui no Brasil como “O autor e o herói”. Em ambos, a ideia de ato responsável apresenta-se ora de modo explícito, ora implícito, mas com a mesma importância, aquela da unicidade, da singularidade, do não-álibi, em que não existe escusa, nem tampouco a possibilidade da universalização desse ato de modo subjetivo.

Com essa linha de pensamento ele apresenta o ser em sua singularidade. Na verdade, singular é um termo de grande relevância em seu discurso, uma vez que todo ato é singular, único, irrepetível. O ser em sua singularidade vive em comunhão com outros seres igualmente únicos. Nesse sentido, cada indivíduo torna-se responsável por tudo que pratica, uma vez que, somente ele é capaz de realizar o ato, que por suposto, é impossível de se repetir.

Sendo assim, há uma contraposição entre seu pensamento e o dogmatismo Kantiano. Pois, diferente de Kant, seu dever ser, não é posto em sentido universal, mas se direciona para um eu que nenhum outro é capaz de substituir em suas ações.

Sendo assim, afirma Augusto Ponzio na introdução da obra de Bakhtin traduzida por Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco:

Um valor igual a si mesmo, reconhecido como igualmente válido, não existe, pois, sua validade é reconhecida e condicionada não pelo conteúdo tomado abstratamente, mas pela sua correlação com o lugar singular daquele que participa, determina e reconhece. Inevitavelmente é no mundo vivido como singularidade, no mundo da vivência única, que cada um se encontra quando conhece, pensa, atua e decide; é daqui que participa do mundo em que a vida é transformada em objeto e situa a identidade sexual, étnica, nacional profissional, de status social, em um setor determinado do trabalho, da geografia, da política etc. (2017, p. 20-21).

Bakhtin compara o ato ao mito do Jano Bifronte, aquele que é capaz de olhar ao mesmo tempo para direções opostas. De um lado o ser individual com sua singularidade, do outro, o mundo que participa, vive e transforma sua identidade. Desse modo, ele faz crer que não é possível o condicionamento do homem para atuar de uma só maneira indiscutível e dogmática. Há, para ele, direcionamentos para a verdade. Um com valor abstrato, visto como valor universal e incontestável a que chama de “istina” e outro voltado para o ato em si, com sua entonação, multiplicidade de possibilidades a que denomina “pravda”. O existir é um evento aberto e contingente.

A verdade de Bakhtin não é formada pela generalização e universalidade ou algo repetível. Ele distingue o valor abstrato, o verdadeiro universalmente aceito a que chama de “istina” da afirmação do ato com todas suas nuances a que denomina “Pravda”.

A obra, na qual lança essa filosofia foi escrita no início da segunda década do século XX, mas só foi publicada pela primeira vez no ano de 1986, período em que seu leitor já havia tomado contato com textos subsequentes, como, por exemplo “Estética da Criação Verbal”, “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais”, uma das maiores referências ao riso medieval e renascentista.

Talvez, essa falta sequência cronológica das publicações de suas obras, seja a causadora do grande espanto de seus leitores a partir da segunda metade da década de 1980 ao se depararem com *Para Uma Filosofia do Ato Responsável*. Tal surpresa decorre, ainda, da quantidade de estudos a respeito de Bakhtin em campos como linguística, teoria literária, filologia e cultura. É verdade que não demorou muito para que tal obra passasse a ser vista como embrionária do seu pensamento. Isso

porque, embora fragmentária, apresenta os fundamentos que o acompanharão ao longo de sua obra, com grande riqueza de ideias a exemplo de: eventicidade (o irrepitível), o inconcluso, o antirracionalismo, o agir e o axiológico.

O texto manuscrito é basicamente um esboço em que faltam algumas páginas iniciais, com algumas palavras ilegíveis, em virtude da ação do tempo e das condições em que foi guardado. Os conceitos desenvolvidos são exemplificados com apenas um poema de Pushkin, apresentado já no final do capítulo que ele intitula de primeira parte. Além disso, não há nenhum exemplo de situações concretas com ponderações a respeito da filosofia da ação que desenvolve ao longo do livro. O fato é que nem as mencionadas lacunas, nem a ausência de casos concretos diminuem o valor da obra. Pois, sua capacidade de apreender o elemento mais importante do ser, a vida, ele realiza com maestria ao centrar sua filosofia na integração da vida com a cultura. Mostra, assim, que essa vida se constitui de forma plena e única, realizada através do conjunto de atos singulares.

Bakhtin suscita várias reflexões sobre a ação humana e aponta respostas para seu raciocínio crítico, mas a densidade de suas observações se encontra nas entrelinhas, exigindo, desse modo, um leitor arguto para perceber a sutileza de seu pensamento. A primeira de suas cogitações é sobre a validade do que ele chama de teorismo. Entretanto, em nenhum de seus textos ele se apresenta contrário à validade do pensamento abstrato. Sobre isso, o grande problema que apresenta é quanto à possibilidade, ou não, de transformar o mundo abstrato no mundo como tal. Nesse sentido, o existir tem como característica a contingência e seu caráter aberto.

Nem mesmo a concepção estética, que de certa forma é mais próxima desse existir, consegue apreender a unicidade do evento singular. Pois, apesar de as imagens estéticas serem retiradas do devir singular, dele não participam. Desse modo, tanto o pensamento teórico discursivo, como a representação-descrição histórica e percepção estética comungam o estabelecimento da separação de princípios de conteúdo-sentido do ato-atividade, em que sua vivência é irrepitível. Nessa perspectiva, o ato em sua totalidade participa do existir-evento e somente assim se realiza.

Esse ato, é de responsabilidade unicamente daquele que age. Para Bakhtin, cada pensamento com seu conteúdo pensado é um ato singular. O conjunto, ou o agir ininterrupto, compõe a vida inteira do indivíduo. Desse modo, cada ato singular constitui a complexidade da vida individual.

Cada um de meus pensamentos, com o seu conteúdo, é um ato singular responsável meu; é um dos atos de que se compõem a minha vida singular inteira como agir ininterrupto, porque a vida inteira na sua totalidade pode ser considerada como uma espécie de ato complexo: eu ajo com toda minha vida, e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento de meu viver-agir (Bakhtin, 2008, p. 44).

Portanto, a construção do ser bakhtiniano decorre de um plano interior de cada indivíduo, com seu agir obstinado. Nesse sentido, cada pensamento, cada ação individual responsável e sem álibi edifica a vida inteira desse indivíduo que se constrói em sua complexidade e singularidade.

2.1 VIDA SINGULAR E DEVER-SER

Bakhtin não é adepto do pensamento kantiano, pelo menos de modo pleno. Para ele, não se forja um sujeito puramente teórico sem uma realidade histórica. Pois, defende que esse modo de pensar é contrário à singularidade e à vida concreta, uma vez que envolve a responsabilidade de cada sujeito por seus atos. Muito embora reconheça, em certa medida, a validade teórica, contudo, não atribui o status de constituir por si só valor moral de um ato.

Para Bakhtin, é a realização do ato responsável, com a singularidade do sujeito desse ato, situado no plano histórico que torna o ato imperativo e não a validade teórica em si. Nesse sentido, deve-se levar em conta que existe oposição entre os elementos teóricos e a vida concreta. Pois, é essa vida concreta que gera obrigações morais, a partir dos atos responsáveis e não as verdades lógicas aplicadas às regras morais.

Nessa linha de raciocínio ele contrapõe o mundo teórico ao ato responsável e acrescenta que as construções éticas na contemporaneidade se entrelaçam com o agir com responsabilidade. Ao fazer esse exame ele lança uma crítica à ética fundamentada em regras abstratas, aplicadas de modo universal, independente do contexto. Com isso pondera que a responsabilidade dos sujeitos deve ser mensurada singularmente nas relações sociais, de modo que não há desculpa. Trata-se de uma ética que reconhece o conteúdo da ação individual e o princípio da não-indiferença, sem álibi. Por conseguinte, o comportamento assinado pelo sujeito é de inteira responsabilidade dele. Se a lei é universal cabe ao sujeito singular sua afirmação.

Bakhtin, portanto, propõe uma filosofia do ato, acontecimento ou evento, irrepetível situado em dado lugar e momentos únicos. Ao fazer essa abordagem, ele critica o teorismo que em seu projeto abrange a vastidão do mundo de forma generalizadora e ao mesmo tempo reducionista. Tal crítica decorre da observação de que a filosofia contemporânea não consegue se fundamentar em um discurso dos fundamentos do ser-evento, na unidade concreta e singular do indivíduo.

Ele pretende com isso apresentar um modo de pensar filosófico que seja capaz de integrar vida, arte e ciência. Essa integração, para ele, deve se sobrepôr às generalizações, sem, contudo, negá-las. O fato é que cada ser humano vivencia suas experiências de modo único e, dessa forma, os atos só podem ser realizados uma única vez. Essa vivência única do ser bakhtiniano se distingue do indivíduo teórico que se apresenta em sua universalidade e indiferença, contrário à singularidade humana.

Isso posto, não significa que o ser teórico seja completamente inviável diante do ser-evento. Pois, é nesse ponto que a metáfora do Jano Bifronte se incorpora para formação da unidade do ser, com seu olhar para direções opostas: para generalização teórica e para unicidade do ato. Bakhtin defende que o ser exclusivamente teórico se constitui na unicidade do ato responsável, na vida concreta e em momento único, impossível de ser repetido. O indivíduo teórico precisa se encarnar no ser real e essa encarnação não consegue determinar esse indivíduo a partir de uma consciência teórica. Pois, o ato responsável se dá somente na vivência participativa da vida concreta.

A partir dessa análise, podemos constatar que o núcleo da filosofia de Bakhtin é a vida como ato nas relações com o mundo real e não na transcrição de sujeito teórico criado, em que qualquer indivíduo pudesse se adequar. Não se trata de um sujeito pensado, mas de carne e osso. Essa vida, por outro lado, se constitui a partir de uma sequência ininterrupta de atos. E, como a vida é única para cada humano, não é possível o retorno ao passado nem a desconstituição do ato acabado.

2.2 O SUJEITO BAKHTINIANO: SITUADO SOCIAL E HISTORICAMENTE

Bakhtin concebe um sujeito situado historicamente. Esse sujeito se constitui tanto a partir de sua individualidade subjetiva, como também em um contexto relacional responsável. Ele discorre sobre essa formação do eu nesses dois planos:

subjetividade individual e com outro ao apresentar a categoria filosófica da Exotopia. Categoria essa, que implica em um olhar transgrediente, um excedente da visão. O sujeito não pode se ver em toda sua plenitude, pois necessita do olhar externo para que, dessa forma, o eu possa se refletir na visão do outro.

Isso significa que a falta de totalidade de nossa visão nos faz depender da informação que somente o outro é capaz de ver em nós mesmos, ao passo que nossa observação nos permite enxergar o que esse outro não ver em si mesmo. Quantas vezes em conversa com um amigo, após ouvir seus comentários, quase sempre de cunho maldoso, a respeito de uma terceira pessoa, seja sobre aspectos físicos ou atributos morais, nos perguntamos se ele não tem espelho. Nesses casos, é evidente que identificamos no outro, traços que ele mesmo não foi capaz de perceber.

Na verdade, o espelho em si não é capaz de refletir todas as nuances daquele que se olha, pois somente os sentidos daqueles com que interagimos são capazes de sentir em nós aqueles pontos cegos que não nos permitem uma visão plena de nós mesmos. Portanto, para Bakhtin nos constituímos como sujeitos nas interações sociais e, assim, contribuímos, também, com a formação do outro com quem nos relacionamos, ainda que essa interação seja tão breve como um olhar de um estranho na rua.

Desse modo, essa construção do sujeito traz outras implicações, como uma formação constituída por múltiplos olhares e vozes a partir de processos dialéticos. Nessa polifonia se encontra presente o ato. Isso implica em saber que cada ato individual carrega em sua constituição elementos históricos. O que explicita a posição contrária de Bakhtin ao sujeito teórico, posto que a sensibilidade se impõe no mundo concreto, assim sua intenção é ter sempre em sua construção o corpo social situado em um dado momento histórico.

2.3 A POLIFONIA NA FILOSOFIA BAKHTINIANA

O sujeito em Bakhtin é constituído, como visto, a partir da individualidade subjetiva, mas também das relações com outros sujeitos individuais, juntamente com o corpo coletivo. Essa multiplicidade de vozes interagindo com esse sujeito subjetivo com sua individualidade molda o indivíduo polifônico em sua atuação social. Nesse aspecto, o indivíduo em Bakhtin está em permanente estado de formação. O

inacabamento, ou inconclusão e as várias vozes que nele atuam são suas marcas indeléveis.

Bakhtin apresenta a polifonia a partir dos estudos sobre o romance. Ali, os personagens encontram-se em constante evolução. Essa inconclusão ocorre nesse processo polifônico ao longo de toda a vida dos personagens. Ora, o sujeito bakhtiniano se funda ao longo da vida através dos inúmeros atos que pratica, atos esses que nascem a partir de dentro situados historicamente, em um dado contexto.

Mas, esse ser inacabado que se constrói a partir de sua consciência individual em concurso com o indivíduo externo com seu olhar exotópico, pode, principalmente, nesse ponto (a exotopia), ser transformado em coisa a partir de um processo de alienação. Essa reificação do ser de tendência marxista é também prevista por Bakhtin, como aponta Paulo Bezerra:

Aplica ao processo de construção do romance monológico o conceito de reificação, usado por Marx para analisar, no sistema de produção capitalista, a relação entre a produção da mercadoria e seu produtor, na qual a produção submete de fora o homem a uma metamorfose que o reduz a coisa, a objeto do processo, a mero reproduzidor de papéis. (Organização Beth Brait, 2007, p. 192).

Ora, se por um lado essa reificação do homem vem de fora como no sistema capitalista, em que o capital desenvolve o processo de transformação do homem em coisa. Por outro lado, a polifonia que também atua como construção exotópica do homem amplia seu universo de consciência, de modo que o diálogo entre o eu e as vozes externas geram a conscientização do ser.

Bakhtin não chegou a ver o estágio atual do homem em suas relações através dos meios tecnológicos-digitais: a expansão da Internet, a universalização do telefone móvel e as inúmeras possibilidades de interação do homem com outras pessoas e com máquinas. Essas novas tecnologias, entretanto, tanto podem aproximar os indivíduos, como isolá-los completamente. O contato com o outro no mundo real é quase sempre substituído pelas interações dos ambientes virtuais. Esse isolamento transpõe essas novas tecnologias e pode chegar aos mais diferentes campos de interação social, como família, escola e trabalho. Nesses ambientes, onde a vida é vivida, a intransigência, a intolerância e a austeridade ganham espaço a partir do comportamento semelhante vivenciado na Rede Mundial de Computadores.

Nesse mundo cibernético formam-se grupos que não aceitam o pensamento contrário. Na verdade, o diferente é inaceitável. Aquele que não compactua com as opiniões do outro torna-se a figura execrável que precisa ser eliminada do caminho.

Desse modo, quando se trata das diferenças que dizem respeito à origem, à raça, à religião, ao bairro em que se vive na cidade, à condição econômica, à orientação sexual, ao clube de futebol, as ofensas são proferidas com tanta naturalidade que o tom é de anedota. As agressões se tornam recreativas para quem agride. Desculpa-se qualquer fala preconceituosa como se o riso direcionado a alguém ou a um determinado grupo fosse permitido, sem desculpa alguma. Como se em tais situações fossem permitidos o chiste, o humor, a chacota.

Por suposto, o contraditório é imprescindível na formação do ser polifônico. Entretanto, o pensamento divergente não mais encontra espaço em comunidades fechadas que cunham termos como “cancelamento”. Cancelar alguém vai além de uma punição moral imposta a quem disse algo de cunho preconceituoso, por exemplo. Essa “punição” pode ocorrer desde as situações mais banais, a exemplo de quem expressa a opinião política, ou aquele que vai de encontro às ideias do grupo em uma reunião de trabalho. Nesse caso, a solução, muitas vezes, é a pessoa cancelada ser transferida do setor em que a maioria dos que discordam dela trabalham, ou até mesmo em casos mais extremos se tornar vítima de perseguição, ter a sua imagem exposta de modo negativo, passar a ser ridicularizada e até mesmo pode ser demitida do emprego ou sofrer agressões físicas.

2.4 EXOTOPIA E FORMAÇÃO DO SUJEITO

Marília Amorim no ensaio *Cronotopo e exotopia*, no livro *Bakhtin e outros conceitos-chave*, organizado por Beth Brait atribui a Todorov o termo *exotopie* em francês, na obra que apresenta Bakhtin à Europa Ocidental. Trata-se de uma tradução de expressão russa que sintetiza a ideia pensada por Bakhtin (2018, p.96), a de situar em um lugar exterior

Tal ideia aparece primeiro, segundo a autora citada, em *Para uma filosofia do ato responsável*. É, entretanto, em *O Autor e o Herói*, o texto base, em que essa ideia é ampliada. Refere-se à tensão entre dois olhares, o de quem olha e o de quem é visto. De um lado está aquele que observa e, de outro, aquele que é observado. Esse último age como em um processo de decifrar aquilo que o primeiro vê, imprimindo os

próprios valores. O primeiro, também, não é capaz de se vê em sua totalidade, ficando a cargo de outros observadores externos essa tarefa. Inclusive, aquelas que não temos controle algum, a do nosso nascimento e o da nossa morte, pois somente o outro tem a visão externa desses dois momentos.

Portanto, para Bakhtin, nossa imagem acabada não é forjada por nós mesmos, mas pelo outro que está situado em um ponto de vista privilegiado, em que todo o nosso entorno e a totalidade externa de nosso corpo se traduz para quem nos observa.

Isso nos leva a uma reflexão mais profunda no que diz respeito ao homem contemporâneo, inserido nos meios tecnológicos, em que a exposição de si mesmo faz parte de seu modo de viver diário. Embora saibamos, que por mais que tente filtrar suas postagens, isso quando apenas nos referimos às redes sociais, abrem-se janelas que permitem ao observador, a formação de uma imagem global, desconhecida do próprio indivíduo que se expõe.

A espera, portanto, apenas da imagem curtida, do comentário positivo torna-se um ideal inalcançável, uma vez que nem sempre o que esperamos que seja visto em nós, há relevância para o indivíduo que nos observa. Esse, muitas vezes, focado em aspectos não detectados por nosso campo de visão limitado. Consequentemente, é nesse momento que surge o *dislike* ou a antipatia indesejada.

Desse modo, para Bakhtin, o indivíduo jamais pode ser forjado individualmente, uma vez que depende sempre de outro que lhe completa a existência em um movimento dialógico, sem, contudo, se esquecer da dinamicidade da vida que está sempre em movimento e construção. Por outro lado, nesse processo dialógico encontra-se a formação de sujeitos éticos, visto que qualquer observação a respeito do outro é sempre permeada por valores próprios, originários das múltiplas vivências de cada indivíduo.

Isso posto, Bakhtin parece mostrar que em nossas relações com indivíduos externos há sempre mais de um mundo a ser desvendado. No mínimo dois, aquele de quem sente a partir de dentro e aquele de quem se situa em uma posição externa e privilegiada. Esses olhares e pontos de vista diversos jamais conseguem coincidir, isso porque a posição que o indivíduo ocupa é única em dada circunstância e somente ele pode ver aquilo que vê de determinada maneira. Há o olhar externo que abarca aquelas partes que o espelho não é capaz de refletir.

Por outro ângulo, a visão que parte de dentro somente o eu pode captar. Esse ponto Bakhtin explora em profundidade, ainda que deixe margens para outras observações. Pois, é bem verdade que embora eu não seja capaz de perceber todas as partes de meu corpo e minhas expressões, que muito revelam sobre mim, muito do que vejo e sinto só pertence a mim e somente eu mesmo posso revelar. Ora, em nossas relações diárias envolto com outro e com o privilégio do nosso ponto de vista único, nem sempre somos capazes de decifrar verdadeiramente o indivíduo de nossas relações. Pois, não raro usa subterfúgios, escamoteia suas verdadeiras intenções, num processo artiloso que encobre e esconde através das máscaras que sempre se apresenta.

Por outro lado, há aqueles aspectos percebidos pelo outro em mim que estão fora de meu total controle. A menos que tal visão seja refletida, e essa informação retorne e se mostre para mim fundando, inclusive, uma espécie de controle moral.

Portanto, o que conseguirei captar será apenas o excedente dessa visão, nunca a totalidade. Daí a importância de ter em conta que meu mundo jamais será idêntico ao do outro, visto que o lugar que ocupo somente eu e mais ninguém pode estar ali. Ao mesmo tempo que são esses excedentes de visão que capto ao longo de minhas relações, em toda minha vida, me constituindo como pessoa única. Também, o meu olhar, que parte de dentro de mim, deixará marcas nos outros indivíduos com quem me relaciono. Tais marcas, com sua carga axiológica, ajudarão na constituição de cada um desses indivíduos singulares.

Essa singularidade do indivíduo faz com que os horizontes distintos não coincidam. Pois, para Bakhtin, por mais que haja uma aproximação entre eles, sempre haverá pontos perceptíveis e imperceptíveis sobre cada um que somente o lugar único que ocupa possibilita o acesso ou não ao conteúdo do olhar.

Para eliminar essas diferenças do campo de visão, Bakhtin (2003, p. 21) acredita que deve haver uma fusão em que ambos os Interactantes se tornem uma só pessoa. Mas, como se daria essa fusão se cada ser humano possui sua singularidade e se seu lugar é único no mundo? O que se aproxima mais dessa ideia de fusão seria através da empatia. Mesmo assim, no meu ponto de vista não se daria de forma plena, uma vez que o próprio Bakhtin defende que cada indivíduo ocupa lugar único no mundo e o que esse homem faz, da forma como faz só cabe uma única vez a ele. A ação pode ser repetida, mas o ato é único, irrepetível.

Essa empatia com o outro a que Bakhtin se refere está no fato de eu como ser empático posso me colocar de modo axiológico no lugar do outro indivíduo para ver seu mundo tal e qual é visto por ele. Em seguida, retornando ao lugar que me compete usar o excedente de minha visão e, a partir dessa experiência criar um ambiente concludente (Bakhtin, 2003).

Para ele, o excedente de visão é a porta de entrada para que possa conhecer e sentir o que o outro sente. As expressões faciais de tristeza e dor, por exemplo, são vistas unicamente pelo outro e não por quem vivencia esses sentimentos, mesmo que sejam refletidas no espelho. Entretanto, aquele lugar interno deve ser deixado, pois não posso ocupar intermitentemente aquele espaço, para a partir de fora agir de modo concreto com ajuda e solidariedade. A partir daí inicia-se a necessidade de me colocar ao lado, de modo ético, daquele por quem exerço minha empatia.

2.5 CARNAVALIZAÇÃO COMO ELEMENTO DA FORMAÇÃO DO ETHOS

As imagens carnavalescas apresentadas em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* apresenta a face pouco explorada do autor: a formação de um ethos por meio do riso grotesco. Em primeiro lugar, esse elemento fundador de um dos aspectos da moral bakhtiniana vem à luz não a partir de uma filosofia oficial, mas da ética que surge no corpo social que se encontra na praça pública, na feira e na festa. O termo grotesco já demonstra essa origem de cunho popular, pois surgiu a partir das descobertas de um estilo de arte que ostentava traços em desconformidade com a estética realista e naturalista próprias da tradição greco-romana.

Nesse sentido, se na arte o grotesco mostrava a irregularidade e a desproporcionalidade da figura, o cômico e o bizarro, na vida real, esses elementos são encontrados na taberna, na praça pública, na festa de rua, no carnaval. Além disso, “as cenas de carnificinas são frequentes em Rabelais” (Bakhtin, 2008, p. 171). Esses frequentes golpes e injúria, embora sejam aplicados em determinados personagens, descritos na cena do chicaneiro por Rabelais, não têm caráter particular. Trata-se apenas de manifestação simbólica dirigida ao poder constituído, à sociedade de maneira geral, ou à figura do rei, por exemplo.

As imagens da festa, em sua obra, trazem consigo uma ideia de liberdade e, também, de igualdade em que o corpo a corpo das ações cotidianas eliminam a

hierarquia entre o homem comum, o nobre e o representante do clero. Para avaliar essa dimensão, o rei era o bufão que destituído do poder sofria os mais diversos impropérios e espancamentos.

O poder constituído pela opressão dos mais fortes e aquele originado a partir do medo propagado pela religião seria afrontado e ridicularizado no período em que durava a festa. Evitar ser queimado no fogo do inferno na Idade Média era o principal objetivo a ser alcançado para uma vida após a morte. Para isso, seria imprescindível seguir todos os preceitos da moral cristã. Todavia, o caráter festivo e carnavalesco trazia consigo uma nova ética em que é válido a subversão às normas impostas, superando, assim, esse medo.

Nesse sistema, o rei é o bufão, escolhido pelo conjunto do povo e escarnecido por esse mesmo povo, injuriado, espancado, quando termina o seu reinado, da mesma forma que hoje ainda se escarnece, bate, despedaça, queima ou afoga o boneco carnavalesco que encarna o inverno desaparecido ou o ano velho (“os alegres espantalhos”) (Bakhtin, 2008, p. 172).

Tal desobediência se dá, sobretudo, através do riso que, como afirma Bakhtin, se distingue do riso do homem moderno. O humor do homem medieval e renascentista não se direcionava contra o indivíduo singular no afã de destruir sua reputação moral como ocorre em certa medida hodiernamente. Ria-se de toda sociedade, mas principalmente dos que representavam o poder ou do próprio poder estabelecido.

Sendo assim, no carnaval, esse aspecto do riso tornava-se evidente. Durante o período em que durava a festa, havia uma certa liberação e tolerância com as manifestações do povo nos espaços comungados por toda a população: a feira, a praça pública, o adro da igreja.

Esse caráter festivo das imagens apresentadas por Rabelais em sua obra é captado por Bakhtin de maneira genuína, muito próximo do modo como os contemporâneos daquele autor liam seus textos. Isso porque, passado apenas um século da morte de Rabelais, como o próprio Bakhtin afirma, os leitores já não conseguiam interpretar o pensamento Rabelaisiano, em seu contexto.

[...] os contemporâneos captavam e compreendiam a integridade e a lógica do universo artístico e ideológico rabelaisiano, a unidade de estilo e a consonância de todos os seus elementos, percorridos por uma concepção unitária do mundo e por um grande e único estilo. É principalmente isso que distingue a interpretação dada a Rabelais no século XVI da que lhes deram os séculos subsequentes. Os contemporâneos compreendiam como manifestações diversas de um

único estilo o que os homens do século XVII e XVIII interpretavam como uma idiossincrasia individual e bizarra do autor, ou como uma espécie de código, de criptograma que encerrasse um sistema de alusões a determinados acontecimentos ou personagens da época (Bakhtin, 2008, p. 53).

Para Bakhtin as imagens apresentadas por Rabelais através das narrativas de seus personagens propõem algo verdadeiramente novo em que a morte ou velhice apontam para o nascimento de uma nova vida. Nesse sentido, Rabelais capta muito bem o universo de uma arte grotesca, a exemplo das figuras de velhas grávidas em que o cansaço, a pele enrugada e seca dão espaço à exuberância da vida. Essa dualidade ou os aspectos contraditórios abrem o horizonte para novas concepções formadoras do ethos.

Tais concepções se mostram profundamente positivas. Isso porque, as contradições das figuras grotescas fazem nascer algo melhor, o novo, na figura da criança com todo seu vigor e vida pela frente. Do mesmo modo, o hiperbolismo do grotesco em Rabelais traz consigo a ideia de superabundância, de crescimento e fecundidade tão desejados nas camadas mais pobres da sociedade. Diga-se a fertilidade do solo, dos animais que são criados para alimentar o homem e ainda a fecundidade das mulheres, sempre pensada para povoar as terras e os bens que os mais velhos conquistaram com sua vida finita. Essa finitude, portanto, torna-se superada na figura das crianças que nascem, brincam, se desenvolvem, envelhecem e morrem, nesse ciclo ininterrupto da vida, que somente o nascimento de novos seres possibilita a eternização. Portanto, a velha grávida da arte grotesca torna-se símbolo de renovação, de renascimento, de vida nova, ou de um passado que abre o espaço para um futuro promissor, cheio de novas possibilidades.

Para Bakhtin, o riso grotesco em Rabelais não tem propósito da ridicularização. Seu papel é transformador e, nesse sentido, carrega os traços que fundam o ethos. A comicidade, portanto, se afigura como elemento vital do nascimento e da renovação. Seu aspecto principal é o da formação de novos valores moralizantes que só esse riso grotesco é capaz, no contexto de opressão e medo em que se situa o homem da Idade Média e do Renascimento.

Esse homem compreendia perfeitamente essa função moralizante do riso grotesco, tanto é assim, que de acordo com Bakhtin, a obra rabelaisiana era extremamente apreciada em seu tempo. Não havia dificuldade de compreensão. Pois, o que o escritor expressava, embora pleno de exageros, era compartilhado com esse

mesmo homem a quem esses textos se destinavam. Visto que não havia eufemismo nas relações que se davam nas feiras, no carnaval ou em qualquer uma das festas, mesmo aquelas promovidas pela igreja fora dos limites sagrados do templo religioso.

Passado algum tempo, entretanto, as mudanças de cunho político e ideológico fizeram com que essa arte fosse realmente lançada no submundo, no espaço mais inferior dos estratos da convivência social. Na verdade, a origem do termo grotesco é justamente esse espaço inferior. Os primeiros elementos dessa arte vieram a lume a partir de escavações em Roma, no local onde havia sido um palácio construído por Nero, o Domus Aurea. Sendo assim, até mesmo o termo que a denomina indica um sentido de algo subterrâneo, posto que tais obras foram encontradas em grutas nas referidas escavações.

A partir de observações como essa, pode-se perceber que a análise de Bakhtin constata que a obra rabelaisiana passa por um processo gradativo de desvalorização até figurar no rol de autores que são vistos com desprezo. As atitudes negativas com relação à sua obra são apontadas como uma profunda mudança na concepção de mundo entre o homem renascentista e do século XVII em diante. Bakhtin afirma que há uma fronteira nítida entre o riso desses dois períodos. Enquanto o riso do período de Rabelais tem um profundo valor na concepção de mundo, ou seja, trata-se de uma das formas que a verdade é expressa em sua totalidade sobre homem, com valor universal, o riso do século XVII e seguintes refere-se apenas a aspectos parciais da vida social (Bakhtin, 2008). Tais aspectos dizem respeito apenas aos traços negativos do homem como os vícios individuais ou de grupos específicos da sociedade.

Nessa perspectiva apenas o tom sério pode tratar de assuntos considerados importantes como a vida dos nobres e a forma como conduzem seu governo. Da mesma forma, o riso não cabe no ambiente religioso. No templo só o assunto sério é permitido. Não se imagina ainda hoje essa regra sendo quebrada na igreja. Parece até que Deus está sempre sisudo, justamente para que nenhum indivíduo burlesco venha quebrar o protocolo nesse ambiente sagrado.

Rabelais se aproximava a uma outra concepção filosófica do riso. A origem dessa concepção se encontra em duas fórmulas muito comuns e aceitas socialmente sobre o riso no Renascimento, de acordo com Bakhtin. A primeira origina-se na filosofia do riso difundida por Hipócrates, muito conhecida na faculdade em que Rabelais estudou e ensinou (Bakhtin, 2008). Trata-se de uma concepção em que o riso é um poderoso remédio para a cura dos males do homem, inclusive os desvios

morais. A segunda é também uma fórmula muito aceita com origem em Aristóteles, segundo a qual o homem é o único animal que rir. Esse privilégio diante de todas as espécies só poderia gerar novas concepções sobre homem, como um ser superior. Ou seja, o riso é formador de seres elevados, por ser atributo único e exclusivo do homem.

Uma outra fonte do riso no Renascimento a que Bakhtin atribui influência em Rabelais é a obra de Luciano, com seu personagem Menipo que se ri no reino alémtúmulo (Bakhtin, 2008). Esse riso após a morte tem um forte elo com o inferno e mais uma vez apresenta os traços de uma moral, muitas vezes contrária à filosofia oficial. Pois, esse riso encara sem temor os mais profundos medos difundidos pela religião como formador de um ethos associado à fé. Bakhtin sublinha que o riso medieval desponta de modo positivo, regenerador e criador de uma concepção moral que norteia as ações do homem:

Sublinhemos uma vez mais que, para teoria do riso do Renascimento (como uma de suas fontes antigas), o que é característico é justamente o fato de reconhecer que o riso tem uma significação positiva, regeneradora, criadora o que a diferencia nitidamente das teorias e filosofias do riso posteriores, inclusive a de Bergson que acentuam suas funções denegridoras (Bakhtin, 2008, p.61).

Ora, durante toda a Idade Média o riso com seu valor universal esteve unicamente associado à cultura popular na taberna, na feira e na festa. Somente no Renascimento, de acordo com Bakhtin, esse riso vai ganhar um novo espaço nas grandes obras do período como em Boccaccio, Cervantes, Shakespeare e Rabelais (Bakhtin, 2008).

Isso se deve ainda segundo Bakhtin, a uma série de fatores e dentre eles podem-se destacar o início da consolidação das línguas não oficiais como os romances, originárias do latim que ganhavam força com a publicação de gramáticas e dicionários e a perda da hegemonia do idioma de Roma como língua oficial.

Outro fator ainda mencionado para a ascensão do riso popular aos cimos da literatura oficial foi a perda de poder do regime feudal e teocrático, o que ensejou a fusão da cultura cômica popular com a cultura oficial. A partir daí, entretanto, com seu ponto culminante no Renascimento, há um gradativo retorno das manifestações populares aos estratos mais obscuros, degenerando-se, do ponto de vista da fruição pelos elementos da cultura oficial.

Esse elemento cômico que consegue migrar do universo popular para cultura oficial, representada pela pompa do livro, em uma época que pouquíssimas pessoas dominavam a leitura e a escrita, entrou em declínio poucos anos após a morte de Rabelais. Tal declínio chega ao ponto de esse autor ter sua obra interpretada descontextualizada sem o verdadeiro sentido que o homem de sua época atribuía a ela. Tal obra era vista como regeneradora e de grande valor na formação do ethos proveniente da cultura popular da Idade Média e do Renascimento.

Esses elementos cômicos obedeciam a algumas fórmulas quase sempre formadas por contrastes. Pois, a vida era formada por oposições que se cruzavam e quanto mais opostos, mais provocador do riso: gordo e magro, velho e jovem, grande e pequeno, o rei e o bufão. Ora, essas contraposições além do riso produziam também valores moralizantes. O bufão, por exemplo, é eleito rei para rir. Mas, não seria o rei com seu poder um verdadeiro bufão, com suas falhas humanas? Não seria ele com sua miserabilidade encoberta por suas ricas vestimentas o verdadeiro bufão, digno de escárnio? Pois bem, a comicidade na Idade Média e Renascimento tinha uma função simbólica de valor universal. A oposição entre o rei e o personagem cômico da corte trazia em sua essência a crítica ao poder que dominava e oprimia os menos favorecidos da sociedade, os camponeses e toda classe de artesãos.

Da mesma forma crítica, Rabelais cria imagens em que as partes baixas do corpo produzem o riso dentro de um universo carnavalesco, como o ventre e os órgãos genitais, o que Bakhtin chama de baixo material corporal. De certa maneira, nessas imagens, a carnavalização se desenvolve por meio, não apenas da oposição de sentidos, mas do exagero. Essas imagens hiperbólicas, como a do ventre crescido, da comida farta e das vísceras dos animais abatidos apreciadas em grandes festas. Até mesmo os espancamentos, eram produzidos com o propósito simbólico. Pois, na idade Média e no Renascimento esse hiperbolismo compreendia uma poderosa arma nas mãos oprimidas de uma população que não tinha os recursos suficientes para viver e mesmo assim sustentava o luxo da aristocracia no poder.

Todas essas imagens carnavalescas em Rabelais estão associadas às mudanças. Por exemplo, o espancamento, os murros nupciais associam-se à virilidade, à fecundidade e à liberdade que desconstitui as regras oficiais estabelecidas em uma cerimônia de casamento, mesmo que essas bodas fossem apenas uma farsa criada no ambiente carnavalesco. Nesse sentido, cria-se toda uma simbologia a partir do casamento em que a virilidade e a fertilidade simbolizada por socos e

espancamento do noivo formam um sentido de mudança e de vida nova. O indivíduo espancado representa o velho, que com sua morte abre espaço para uma vida nova.

As diversas cenas de pancadaria são idênticas em Rabelais. Todos esses reis feudais (Picrochole e Anarche), os velhos sorbonistas (Janotus de Bragmardo), os sacristãos (Tappecoue), todos esses monges hipócritas, esses tristes delatores, sinistros agelastos que Rabelais aniquila, despedaça, golpeia, afugenta, maldiz, injuria e ridiculariza são os representantes do velho mundo, do mundo inteiriço e do mundo bicorporal que dá a vida ao morrer (Bakhtin, 2008, p. 179).

Portanto, Rabelais expõe as agressões e morte como um ritual de passagem em que a estrutura de poder não condiz mais com aquele tempo e precisa ser substituída pelo novo. Bakhtin percebe que todas as manifestações originárias do povo se desenvolvem seguindo esse princípio, representado assim passagem de um estado coisas a outro.

No carnaval, por exemplo, os elementos característicos dessa expressão cultural popular é justamente a inversão das regras. No período da festa os valores oficiais são suspensos, ou invertidos. Havia, inclusive, uma certa tolerância dos poderes constituídos em relação à liberdade de manifestação por parte de qualquer pessoa. Bastava estar na festa, no meio do povo para não ser poupado das brincadeiras. Até porque, na Idade Média e no Renascimento não se assistia ao carnaval, as possibilidades seriam apenas participar, ou esperar que acabasse em retiro absoluto.

Nessa festa, como já mencionado, o bufão se torna rei. Suas fraquezas são escarnecidas, em alusão àquelas do verdadeiro monarca que governa o povo. Por outro lado, maltratado e espancado o personagem cômico, comemora-se com tal ato, o fim deste reinado carnavalesco que coincide com o fim do inverno e o recomeço de novo ciclo a que passará a Terra, no hemisfério norte. Portanto, a festa, quase sempre representa momentos de conclusão de um ciclo e início de outro, atrelados, em sua maioria, à natureza, como fim do inverno, comemoração da colheita abundante, proporcionada pela fertilidade do solo.

2.6 O RISO MEDIEVAL E RENASCENTISTA FORMADORES DO ETHOS VERSUS O RISO CONTEMPORÂNEO COMO ELEMENTO DA REIFICAÇÃO DO INDIVÍDUO

Parte da obra de Bakhtin trata explicitamente sobre o riso. Diferentemente de outros estudiosos que se voltaram para o humor de um modo mais geral, o autor se dedicou ao riso produzido no seio da cultura popular, em especial da Idade Média e do Renascimento, como atesta seu livro sobre a obra de Rabelais. Para ele, na Idade Média e no Renascimento o cômico se mostra de modo universalizante. Portanto, não tem o propósito de aviltar um indivíduo em especial, mas destina-se a todo corpo social. Sendo assim, a situação que provoca o riso traz o sentido axiológico que se aplica a todos, inclusive àquele que ri.

Os textos bakhtinianos expõem traços de suas variadas leituras, mesmo que algumas de suas fontes de inspiração sejam lembradas para em seguida contestadas. Um deles é o filósofo Henri Bergson, autor de *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Publicado inicialmente na *Revue de Paris* entre 1º e 15 de fevereiro e 1º de março de 1899. Trata-se de três ensaios organizados e publicados depois em livro. O primeiro ponto que chama a atenção nesse conjunto de ensaios refere-se, não ao riso em si, mas onde esse riso deve ser buscado. Sua preocupação, portanto, é aquilo que provoca o riso. Para Bergson o cômico é unicamente humano, mas parece que seu modo de pensar se afasta do de Aristóteles ao afirmar que o homem é o único animal que ri. Na verdade, Bergson aponta o homem como objeto do riso. Vejamos:

Eis o primeiro ponto sobre o qual chamamos a atenção. Não há cômico fora do que é propriamente humano. Uma paisagem pode ser bonita, graciosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível. Podemos rir de um animal, mas apenas porque surpreendemos nele uma atitude ou expressão humanas (Bergson, 2018, p.18).

Bergson para comprovar essa sua tese orienta a retirada de modo abstrato de todos os elementos não humanos que envolvem determinadas situações, restando um único elemento, o próprio homem em situações ridículas provocadoras do riso. Em um salão de dança, por exemplo, pede que tampem os ouvidos retirando, assim, toda música para ver o quão ridículos ficam os dançarinos no salão. A indiferença é também um elemento que provoca o riso. Para ele, um dos maiores inimigos do cômico é a emoção, mas isso não quer dizer que pessoas que inspiram piedade não sejam objeto do riso. Basta apenas que a comoção seja suspensa para o riso aflorar.

Evidentemente, Bergson em seus ensaios já detecta uma característica do homem moderno que se aprofunda na pós-modernidade com todos os aparatos tecnológicos, as mudanças axiológicas em que a indiferença faz parte da constituição do sujeito. Bergson apenas percebeu que quando nos tornamos indiferentes ao outro somos capazes de rir até mesmo dos seus mais profundos dramas. Isso porque retiramos todos os elementos que nos levariam a compaixão e a dor e não ao riso.

O riso medieval e renascentista, portanto, se distinguem do elemento cômico da modernidade porque o homem medieval e o renascentista vivem uma vida integrada com outros. Seus sentimentos de dor são sentidos também pelo outro, parece não haver indiferença. Essa insensibilidade existe, mas em relação a quem detém o poder que se mostra sempre como opressor. Daí o espancamento do bufão, eleito rei, provoca riso e não o sentimento de piedade. Nesse sentido, o humor não era dirigido apenas à figura do monarca, mas a toda corte e aos que fazem parte e se beneficiam desse poder.

Bergson também tratou da necessidade de integração, inclusive chamou a atenção para a necessidade de eco que existe no humor. Como Bakhtin, ele captou a necessidade de existir um grupo para o ato de rir. De certa forma, o riso do solitário é algo que incomoda aos demais, de sorte que sempre se questiona por que alguém ri sozinho. Tanto nas culturas medieval e renascentista, como na moderna o riso deve ser algo coletivo. O que difere em ambas é o fato de na Idade Média e Renascimento a comicidade tem sentido universal, ao passo que o riso moderno e contemporâneo se direciona, mais que tudo, a situações individuais e, nesse sentido, torna-se algo destrutivo das individualidades e não formador de valores morais.

Se não bastasse, Bergson lista uma série de elementos, associados a características físicas, que indicam que um indivíduo é cômico. Evidentemente, havemos de pensar que suas observações partem da realidade de seu tempo. Embora, inconscientemente, ou mesmo com toda consciência do humor destrutivo, na sociedade contemporânea se utilize dos mesmos traços como formadores da comicidade. Basta uma breve pesquisa sobre um dos novos gêneros textuais surgidos com as tecnologias digitais recentes, o meme. Indubitavelmente, a capacidade de multiplicação do meme, o fenômeno que ganhou a expressão viralizar, adquire essa capacidade sobretudo a partir do riso que provoca em decorrência de expressões ou aspectos físicos. São as deformações do corpo, traços que Bergson aponta como formadores da comicidade no indivíduo.

Pois bem, ele dizia que aquelas deformidades que uma pessoa bem conformada fosse capaz de imitar podiam se tornar cômicas (Bergson, 2018). Os primeiros exemplos que cita são o do corcunda e das pessoas que têm uma expressão fixa no rosto, como se o mau hábito houvesse cristalizado sua expressão tornando aquele indivíduo cômico. Mas, para ele, mesmo aquelas expressões que chama de bela podiam se tornar risíveis se adquirissem uma compleição cristalizada.

É por isso que um rosto é um tanto mais cômico quanto mais ele sugere a ideia de alguma ação simples, mecânica, na qual a personalidade seria completamente absorvida. Há rostos que parecem ocupados em chorar indefinidamente, outros em rir ou assobiar, outros em soprar eternamente um trompete imaginário. Esses são os rostos mais cômicos que existem (Bergson, 2018, p. 47).

Bergson parece esquecer suas próprias palavras. No mesmo ensaio ele deixa patente que o riso precisa de grupo para reverberar, ao mesmo tempo que aquele que se afasta desse grupo torna-se o alvo do riso. Portanto, o que produz o humor não é a compleição física do indivíduo, mas o isolamento do grupo. Sem contar que, como atesta Bakhtin, o homem moderno não ri como o homem medieval e renascentista uma vez que o riso perdeu gradativamente a sua capacidade universalizante. Voltando-se, portanto, cada vez mais profundamente à individualidade do sujeito. Desse modo, a pessoa que apresenta uma das deformidades apontadas por Bergson somente seria objeto do riso se fosse completamente isolada pelo grupo. Ao contrário, o indivíduo inserido geraria nos demais, sentimentos distintos do cômico, como a empatia.

2.7 A FORMAÇÃO DO ETHOS MEDIEVAL E RENASCENTISTA CALCADA NA CULTURA POPULAR

Bakhtin, como atesta sua obra, passou boa parte de seu tempo imerso nos estudos sobre contexto de Rabelais, sobretudo porque esse autor se dedicou às manifestações populares tendo criado uma obra inigualável, rica de imagens que possibilitaram a compreensão das participações sociais nesse universo das relações do homem do povo em contraposição à cultura oficial.

Em certo sentido, com as devidas ressalvas, o pensamento rabelaisiano coincide com o de Bakhtin. Tal coincidência diz respeito ao centro da vida de onde a obra de ambos provém. Em *Para uma filosofia do ato responsável* Bakhtin estabelece

que se constrói o mundo de uma maneira não indiferente, participativa e sem álibi, a partir do lugar único que cada um ocupa. Ao passo que Rabelais edifica sua obra a partir das vivências nas quais ele participa ativamente ou como testemunha de todos os detalhes concretos da vida.

Não se pode entender, portanto, o pensamento de Rabelais analisando apenas a cultura oficial. Pois, tal cultura delimita os passos e define o caminho a ser percorrido, como em uma viagem a um país estrangeiro em que o grupo de turistas imagina ter conhecido esse país a partir das explicações do guia e da observação através da janela do ônibus. Aqueles que agem assim imaginam que conhecem com propriedade a gastronomia daquele povo a partir do cardápio do hotel ou dos restaurantes estrategicamente localizados em pontos turísticos para atender tais visitantes. Ou, se supõem conhecedores da cultura e do folclore local a partir de algumas poucas exposições vistas sem vivenciar realmente essa cultura.

Rabelais viveu tudo aquilo que narrou. É verdade que seus textos são hiperbólicos. Mas, é certo também que a praça pública de onde se originam suas narrativas são plenas de exageros. Nesse sentido, como, afirma Bakhtin o papel de Rabelais em seu tempo foi justamente destruir os quadros pintados apenas pela cultura oficial e registrar os traços vivos oriundos da cultura popular que a oficialidade lutava em conter:

A tarefa essencial de Rabelais consistia em destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos, em lançar um olhar novo sobre eles, em iluminar a tragédia ou a comédia da época do ponto de vista do coro popular rindo na praça pública. Rabelais mobiliza todos os meios das imagens populares lúcidas para extirpar de todas as ideias relativas à sua época e aos seus acontecimentos, a mentira oficial, a seriedade limitada, ditadas pelos interesses das classes dominantes. Ele não crê na sua época, “naquilo que ela diz de si mesma e no que ela imagina ser”, mas quer revelar o seu verdadeiro sentido para o povo crescente e imortal (Bakhtin, 2008, p.386).

Bakhtin afirma que os personagens criados por Rabelais percorrem caminhos conhecidos pelo autor. São lugares concretos, às vezes tão precisos que coincidem com lugares já vistos, como ruas com seus devidos nomes, individualizando esses espaços trilhados pelos personagens. Desse modo, ele evita as generalizações abstratas. (Bakhtin, 2008). Portanto, em sua obra existe a preocupação com a realidade topográfica. As imagens são construídas em alguma província ou cidade local e até mesmo as lendas e as curiosidades dessas localidades são descritas em

sua obra. E, dessa maneira, ele individualiza todo o universo dos personagens com nomes reais e lugares vistos e conhecidos.

Impressiona, sem dúvida, a atenção que Bakhtin dispensa a minúcia de detalhes dos espaços que as personagens de Rabelais trilharam. Alguns desses lugares puderam ser encontrados através de pesquisas recentes, possibilitando, assim, constatar a veracidade, pelo menos, das fontes de sua imaginação. Essa riqueza das descrições topográficas leva a outra reflexão e diz respeito à formação do ethos tanto na Idade Média e Renascimento quanto na visão moderna do pensamento bakhtiniano. Tal pensamento diz respeito à singularidade dos sujeitos, à atuação como único e responsável pelos atos praticados e à irrepetibilidade desses atos. Para ele, o lugar único do sujeito somente esse indivíduo ocupa.

Observa-se também que o sujeito, o lugar e o ato são únicos, mas o valor dessas ações é universal, ou seja, apenas a ação pode ser repetida. Cada um, entretanto, só pode praticá-la a seu modo e uma única vez, visto que o ato é irrepetível. Não se pode viver a vida constantemente pedindo desculpas, o sujeito deve assumir a responsabilidade de seus atos.

3 O PROJETO DA FILOSOFIA MORAL EM BAKHTIN

Bakhtin inicia seu projeto de filosofia moral com o livro *Para Uma Filosofia do Ato Responsável*. Nessa obra o pensamento bakhtiniano é apresentado como uma filosofia que dá conta do ser-evento. Nesse sentido, ele preconiza um pensamento que se contrapõe àquela filosofia que rompe com a comunicação entre o mundo da cultura e o mundo da vida. Ele não pretende sistematizar os valores, e sim, buscar o centro real concreto do qual surgem as avaliações e interconexões com indivíduos reais.

Esse projeto filosófico ganha forma com seu olhar para a obra literária que será seu centro de valores e torna-se capaz de mostrar a arquitetônica do mundo em alguma obra literária particular, na visão dele. Seu primeiro texto filosófico expressa essa arquitetônica do mundo com a poesia lírica *Separação*, de Pushkin. Diferentemente de toda sua produção seguinte que buscou não mais na poesia, mas no romance essa arquitetônica.

Desse modo, Bakhtin desenvolve seu projeto a partir de obras literárias particulares em suas categorias filosóficas que são por ele delineadas. Pois, seu texto seguinte, *O autor e o herói*, aprofunda a ideia inicial do ser-evento, que se concretiza com o ato responsável. A primeira dessas categorias traz a duplicidade de centro de valores, pois para ele o contemplador torna-se parte integrante do objeto estético na medida em que seu olhar exotópico constrói a imagem do ser observado.

Bakhtin, desse modo, encontrou na literatura o caminho para pensar suas categorias filosóficas. Na prosa romanesca a multiplicidade de vozes formadora dos valores que se encontram no diálogo. Tais diálogos tanto podem se desenvolver em total concordância, quanto na discordância que geram o conflito e a antipatia. O plurilinguismo, portanto, é o arcabouço da formação estética e axiológica que integrada à vida compõem não só o herói, mas também o autor.

Para Bakhtin, ao analisar a narrativa romanesca entende que a palavra é formada, pelo menos, por dois indivíduos. É o encontro, portanto, de no mínimo dois pontos de vista.

Essa pluralidade de visões é parte integrante do romance que se realiza no dialogismo da linguagem, na multiplicidade de vozes. Ele entende que o prosador diz até mesmo o que é próprio na linguagem alheia, ao passo que o poeta, as outras linguagens são submetidas às suas exigências, inclusive, de estilo. Nessa

perspectiva, a linguagem é inteiramente dele. Tal liberdade faz com que o poeta atue com total pureza na comunicação, podendo dizer o que bem entender. O poeta, portanto, tem uma linguagem centralizada, sendo por outro lado descentralizada a linguagem prosaica.

Cristóvão Tezza em seu artigo *Poesia*, do livro *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*, após longa análise dos elementos tanto da prosa, quanto da poesia, afirma que em determinadas épocas pode haver um maior ou menor nível centralizador da linguagem, que justificaria um tempo prosaico ou poético, respectivamente.

Acontece que o grau de centralização ou descentralização da linguagem não é apenas uma escolha pessoal a-histórica: há tempos linguisticamente centralizadores (que poderíamos chamar de tempos estilisticamente poéticos) e tempos linguisticamente descentralizadores (que seriam tempos prosaicos, em que o forte contato entre línguas e a intensa estratificação linguística trabalham para solapar a autoridade de uma voz única e centralizada). (Tezza, 2018, p.205-206).

Para esse autor seria por causa dessa centralização linguística que parte expressiva da poesia europeia é centralizadora, ao passo que no modernismo brasileiro é linguisticamente descentralizador. Isso permite que se diga que esse movimento artístico-literário foi eminentemente prosaico.

Para ele, ainda, vivemos um momento em que o prosaico se sobrepõe ao poético e isso ocorre não porque tenhamos mais afeição pela prosa, mas porque estamos inseridos em momento histórico em que a valorização da linguagem alheia é uma de suas marcas características.

Desse modo, ocorre hodiernamente uma contaminação dessa afeição por essa linguagem descentralizadora na obra poética. Isso permite dizer que a poesia ganha uma abertura para o prosaico, quebrando assim o hermetismo da linguagem em suas composições.

Evidentemente que o próprio percurso filosófico de Bakhtin o levaria para escolha de sua análise da literatura em prosa porque, como visto, a descentralização linguística da prosa, proporciona uma maior abertura para o dialogismo. Não poderia ser diferente, pois não raras vezes direciona sua crítica para o dogmatismo Kantiano que em certo sentido delimita a ação, gerando modelos de relação social e atuação moral.

A filosofia da ação de Bakhtin não encontra espaço para imposição dogmática e centralizada. Talvez, por isso, tenha se dedicado mais à prosa do que à poesia. Essa descentralização do texto prosaico fica bem evidente, sobretudo, no que diz respeito à obra *A Cultura Popular na Idade Média: O Contexto de François Rabelais*. Isso porque o próprio contexto da Idade Média carregava esse caráter aberto da cultura. Sem contar que Rabelais não enveredou pela vertente da cultura oficial, mas pela cultura popular que por suposto, se mostra multifacetada, aberta e inconclusa.

Essas características da cultura popular da Idade Média levaram Bakhtin a uma série de considerações sobre a atuação dos personagens de Rabelais, mas principalmente sobre o pensamento da época em apreço. Isso porque, tanto Bakhtin como Rabelais pautaram suas observações nas relações que existem entre a vida vivida e a cultura.

Desse modo, Rabelais pôde viver o espírito de sua época de modo tão intenso que sua integração com a cultura popular não lhe permitia seu ajuste aos cânones nem às regras literárias de seu tempo. Sua recusa aos moldes da literatura oficial faz com que as imagens rabelaisianas sejam únicas, pois não há possibilidade de se harmonizar com dogmatismos ou regras que não as próprias da cultura popular, com seu caráter aberto. Dispostas, desse modo, às mudanças contínuas das relações diárias na praça pública.

Essa oposição ao tom sério da cultura oficial, Rabelais soube como ninguém explorar, adentrando nas particularidades infinitas que os espaços públicos são capazes de mostrar. Tais possibilidades aparecem para ele, nas festas religiosas, carnavalescas e nas feiras com seus incontáveis personagens e suas formas de atuação nas relações diárias de referidos espaços.

Todas essas manifestações claramente contrárias à tradição oficial, construindo, assim, um mundo à parte, distinto do que propunha a Igreja e o Estado. Essas especificidades da Idade Média mostradas na obra de Rabelais criavam uma dualidade do mundo própria do homem da época, em conflito com os dogmatismos e com as regras que impunham o proceder engessado na vida cotidiana.

Na verdade, o mundo à parte não era essencialmente estabelecido pelos encontros das festas e das feiras, e sim, aquele pensado pela oficialidade como a Igreja e o Estado. Festas como o carnaval, por exemplo, eram parte integrante da própria vida, como afirma Bakhtin. Ali não havia nada que separasse vida e cultura, uma vez que tudo era vivido sem separação ou fronteiras. Ninguém assistia ao

carnaval, participava-se dele. O palco não fazia parte dessas manifestações e todos estavam ali em um mesmo patamar hierárquico.

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo povo. Enquanto dura o carnaval não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira especial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente (Bakhtin, 2008, P. 6).

Para Bakhtin, o carnaval da Idade Média não era uma forma de representação. Não havia personagens, roteiros, cenários, encenações e espectadores. Enquanto durava apenas deveria ser vivido como qualquer outro momento da vida. Mas, esse privilégio, na Idade Média, da cultura integrada à vida concreta, não era apenas do carnaval. A cultura popular como um todo estava longe de ser dissociada da vida como na modernidade. Até mesmo personagens que atuavam na corte como o bufão, em momento algum de sua vida deixava de ser reconhecido como tal. Sua vida concreta era completamente entrelaçada com o personagem que vivia diariamente.

Por seu turno, o Sertão conserva vários aspectos da Idade Média em sua cultura. O mais evidente, no Pajeú, é, sem dúvida, o de integrar a vida vivida e cultura. Pelo menos entre o final do século XIX e os anos de 1980. Essa integração é mais evidente, sem dúvida, na poesia popular que engloba tanto a cantoria, como os folhetos e romances populares. Embora Bakhtin tenha se valido do prosaico para compor seu pensamento filosófico, por seu caráter aberto, como visto anteriormente, a poesia popular carrega essa inconclusão pelo fato de trazer como elemento constitutivo elementos da narrativa da vida sertaneja. Pois, não há um único declamador que não contextualiza a situação de produção do improvisado que ele captou com sua memória. Há sempre a necessidade de situar o ouvinte das circunstâncias que provocaram a criação da poesia na cantoria. Sem contar, ainda, que os gêneros expressos nos folhetos tradicionalmente têm como uma de suas funções informar sobre acontecimentos reais da região. Ao passo que os romances de cordel nada mais são do que longas narrativas em versos que expressam as mais variadas histórias vivenciadas pelos personagens de tais romances, alguns deles remontando, inclusive, às narrativas da Idade Média. Essas peculiaridades dessa

cultura no Sertão envolvem a formação de valores que formam parte do ethos do sertanejo.

3.1 CULTURA POPULAR E FORMAÇÃO DO ETHOS NO SERTÃO DO PAJEÚ

Tem-se aqui o propósito de identificar os traços que formam o ethos no Sertão do Pajeú sob a perspectiva da cultura não-oficial, a cultura popular, sob a vertente da cantoria, dos folhetos e romances. Isso porque uma das intenções é a de analisar os pontos transgredientes que a vida integrada à arte e a cultura possibilitam observar. Essa integração se dá nos mais variados espaços. Mas, aqui nos propomos a fazer essa análise de ambientes tipicamente ligados à vida diária como a feira, a praça pública e alguns locais que embora privados, são, por vezes, locais de encontros como as “casas-grandes” das fazendas sertanejas. Evidentemente, que não se traduz em uma fórmula universal de pensar o Pajeú, uma vez que é impossível ter acesso à totalidade das relações da vida que se traduz na formação de valores morais.

Isso posto, não podemos pensar de modo algum em um estereótipo de sertanejo. A proposta, evidentemente, aqui não é essa, pois se pensássemos assim iríamos de encontro ao pensamento de Bakhtin que trata sobretudo da singularidade do sujeito. E, nesse sentido, a ciência, a arte e a vida unicamente se realiza na pessoa individual que a incorpora em sua vida como ato singular. Entretanto, em meio a multiplicidade de vozes que constituem o homem do Sertão do Pajeú podemos identificar em cada ser singular traços que nascem dessa polifonia. Sem, contudo, pensar que tais características se transferem de forma mecânica e generalizada.

Seguindo o raciocínio de Bakhtin podemos imaginar em uma verdade geral, mas que somente se concretiza no ato individual e responsável. Para ele, a separação entre vida e cultura produz uma das causas da deterioração desta, que por seu turno cria o esvaziamento dos saberes e o empobrecimento da vida. A religação entre cultura e vida encontra espaço apenas na singularidade do ato. Tal singularidade se materializa através da ação de sujeitos singulares. Esse pensamento afronta a absolutização dos valores culturais que tornam as pessoas dependentes de decisões daqueles que detêm o poder.

Isso posto, é necessário realizar um recorte temporal, tendo a clareza que o final do século XIX é apresentado como um marco, pelo fato de nesse período ter surgido na região os precursores da cultura popular em versos, tão lembrados, ainda

atualmente, na região como Inácio da Catingueira e Romano da Mãe D'Água. Ambos nascidos no vizinho Estado da Paraíba. Poetas com forte influência na formação cultural de cidades pernambucanas próximas à nascente do Rio Pajeú como São José do Egito, Itapetim, Tabira etc.

Por outro lado, nos dedicamos a analisar algumas obras poéticas produzidas até a década de 1980. Esse limite temporal se torna necessário em virtude de mudanças na forma como o sertanejo vem se relacionando com o mundo externo ao sertão, em nossa concepção. Pois, é ao longo da década de 1980 que se inicia a popularização dos veículos de comunicação de massa, como a Televisão, que passa a impor novos valores culturais na região.

Outros fatores também nos levaram a fazer esse recorte, como o aumento do êxodo rural do sertanejo, tanto para os grandes centros urbanos do país, como para os perímetros urbanos das cidades do sertão do pajeú. Reduzindo, assim, a população no campo que busca além de trabalho, as comodidades da cidade, dos serviços estatais como segurança, água tratada, luz elétrica e escolas para formação dos filhos.

Alguns exemplos dessa debandada do campo para cidade podem ser encontrados em belas poesias produzidas por brilhantes cantadores como *Minha casa* de Pedro Vieira de Amorim, cantador natural de Teixeira, na Paraíba declamada no III Congresso de Cantadores do Vale do Rio Pajeú, realizado na cidade de São José do Egito em 05/02/1979 e registrada por Luiz Wilson (1986, p 325-327).

Fui à casa onde criei/ Meus oito filhos queridos/ Mas, com tristeza encontrei/ Já uns cantos destruídos,/ Tem de lado um umbuzeiro/ E do outro um cajueiro,/ Num esquecido abandono,/ As folhas sujas caindo, Sinais de quem está sentindo/ A separação do dono.(...)Hoje a família não quer/ Viver onde viveu,/ Os filhos nem a mulher,/Só quem anda lá sou eu,/ E quando demoro é sozinho,/ Não me aparece um vizinho/ Temendo aquele abandono,/ Assim o tempo passou/ E a casa velha ficou/ Triste do jeito do dono.

Faz-se necessário frisar que está longe de se pensar que tais fatores tenham causado a extinção das manifestações culturais aludidas. Entretanto, pode-se perceber mudanças maiores no período que tratamos aqui, a década de 1980, entre essa relação da cultura popular com a vida diária. Pois, parece que a presença dos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão, deu início a um processo que pouco a pouco afasta manifestações como a cantoria da vida vivida, colocando-a

no patamar do espetáculo. Pois, se no final do século XIX, e na primeira metade e parte da segunda do século XX tratava-se de uma necessidade diária como falar, comer e dormir, gradativamente, vai se transformando em espetáculo. Esses, organizados para serem vendidos em forma de ingressos de teatros nos grandes centros, livros, discos, CDs, ou em shows, promovidos pelo poder público, até o estágio atual com as tecnologias digitais de informação e comunicação.

Evidentemente, é importante também mencionar que a cantoria tem uma pretensão antiga de ser recepcionada nos espaços dedicados à cultura da elite a exemplo do palco dos grandes teatros, nas Universidades e das páginas dos livros impressos. De modo que o cantador que perambulava pelas feiras, em certo sentido, passou a ser desqualificado por seus próprios pares, como podemos atestar na poesia de um famoso poeta de São José do Egito, Dimas Batista:

Basta um cabra não ter disposição / Pra viver do serviço alugado / Pega numa viola e bota ao lado / Compra logo o “Romance do Pavão”, / “A Peleja do Diabo e Riachão” / “A História de Pedro Malazarte”, / Sai no mundo a gabar-se em toda parte, / A berrar por vintém de meio de feira, / Parasitas assim desta maneira, / É que têm relaxado a minha arte. (Wilson, 1986, p. 300).

Observe-se, ainda, que já na década de 1940, há registros do primeiro Congresso de Violeiros realizado no Teatro de Santa Isabel, na capital do Estado de Pernambuco. Inclusive, tendo sido Dimas Batista um destaque entre os cantadores que ali se apresentaram, juntamente com seus dois irmãos Otacílio e Lourival Batista, também, honrados cantadores do município de São José do Egito, Sertão do Pajeú. Em consequência disso, abre-se espaço para um outro público, no caso, uma elite letrada acostumada a frequentar os teatros. Espaços estes, que não foram pensados nem para apresentações dessa natureza, nem para um público proveniente da classe popular.

Contudo, não é prudente negar que a cantoria e o cordel permaneçam vivas e bem adaptadas às novas realidades, mas me parece que o público, com as devidas ressalvas, já não mais a incorpora em sua vida como uma necessidade da existência. Tais manifestações mantinham integradas crianças e adultos como nas frequentes rodas caseiras de conversas. Nesses momentos, quase sempre, seu clímax era recital de poesias memorizadas de famosos cantadores e cordelistas ou criadas ali, no calor da conversa, de improviso. No primeiro caso, eram justamente aqueles romances que

o grande poeta Dimas Batista cita em seu “martelo”, a exemplo do famoso Romance do Pavão Misterioso.

Ora, tanto o cantador do Sertão, como o cordelista exerciam papéis de destaque, em uma região com pouca cobertura dos veículos de comunicação de massa. O primeiro, com seu caráter errante, era o arauto dos acontecimentos da vida diária. O cordelista, por seu turno, além do papel informativo, carregava de fantasia e de magia o acervo de narrativas herdado da tradição. Recriadas essas narrativas ali, com os elementos da vida diária, as histórias que faziam ou iriam fazer parte, de cada uma daquelas rodas de pessoas, seja no horário de descanso, ou em meio árduo trabalho no campo. Tratava-se, portanto, de um instrumento pedagógico carregado de valores que transformavam o homem sertanejo a partir de seus ensinamentos.

Pois bem, a poesia ensinava, a poesia era o exemplo, a poesia formava os valores éticos. Um exemplo disso é a quadra seguinte captada por Leonardo Mota na sua obra *Cantadores* que além de melancólica orientava, por um lado, a necessidade do uso da “máscara”, do subterfúgio, necessário nas relações. Por outro, direcionava a visão do interlocutor para um olhar mais profundo. De modo que pudesse ver, verdadeiramente, o que se passava no interior do poeta com quem se mantinha o contato, mas que não era capaz de perceber seus sentimentos. Vejamos: *Quem me vê andar cantando, / Cuida que ando contente! / Eu canto é pra disfarçar! / Não dar gosto a muita gente* (MOTA, sd).

Ora, aqui a quadrinha popular evidencia o caráter contingente da vida como um evento aberto. Nesse sentido, o cantador na construção de si mesmo, a partir de dentro para fora, analisa seu observador. Em seguida, disfarça suas próprias emoções com seu canto, finge ser alegre, tenta construir sua imagem a partir da visão daquele que lhe ver cantando, demonstrando, desse modo, toda sua tristeza disfarçada de alegria. Mas, não fica apenas nisso porque tem consciência de sua responsabilidade. Compreende sua tristeza. Somente esconde a melancolia porque o olhar externo sobre seu corpo e suas emoções lhe mostra o sentimento de prazer de outras pessoas em vê-lo dessa forma, cabisbaixo.

Esse gênero de poesia popular, a quadra, há muito tempo não se usa mais na cantoria. Leonardo Mota, que teve sua obra *Cantadores* publicada no início do século XX ouviu sem dúvida várias dessas poesias em suas pesquisas, muitas delas transcritas em seu memorável livro. Suas temáticas voltadas ao encanto pela mulher amada ou à saudade da terra natal. Com o passar do tempo, foi perdendo sua força

até ser substituída completamente nos desafios pela sextilha, como observa F. Coutinho Filho já em 1953, ano de publicação de *Violas e Repentes*. Entretanto, é muito comum ouvir pessoas mais velhas recitando essa modalidade de poesia popular na região, como forma de transmissão axiológica.

Exemplo de quadras voltadas para a transmissão do ethos nos apresenta o próprio Coutinho. Algumas dessas com variações no Pajeú e declamadas, ainda, por pessoas idosas. Geralmente, não são apontados autores como esta transcrita do livro *Violas e repentis*: *_O vinho é sangue de Cristo / E alma de Satanás! / É sangue sendo ele pouco, / E alma quando é demais.* (Coutinho, 1953, p.54). Nesse exemplo, a reprovação ao uso abusivo de álcool fica evidente na comparação entre o sangue de Cristo e a alma do Satanás. O uso em excesso, portanto, de bebidas alcoólicas é causador de muitas tragédias entre famílias sertanejas, como, hodiernamente, os frequentes acidentes de trânsito nas estradas do Sertão.

Coutinho observa que a sextilha caiu no gosto popular, pois se presta tanto para o cantador cantar sozinho, numa espécie de solilóquio, como rivalizar, em dupla, nos famosos desafios.

Uma dessas pejeas em que o gênero sextilha é registrado ocorreu em 1950 no município de Teixeira, no Estado da Paraíba. A residência do prefeito da cidade foi o cenário desse embate entre o cantador Elísio Félix, paraibano e o pernambucano de São José do Egito Lourival Batista. Na plateia estava ninguém menos que o governador daquele Estado, Osvaldo Trigueiro. O interesse de políticos por esses representantes da cultura popular se justifica, justamente, pelo que defendemos aqui, com base em Bakhtin, a cultura como elemento necessário para a vida. Evidentemente, que o político não desconhece esse traço e tenta se aproximar do povo através de seus representantes maiores, naquela região, os cantadores.

Esses, por sua vez, reconhecem que não fazem parte da elite que governa, mas esperam sua proteção. Ciente de sua condição subalterna, o cantador Elísio Félix se dirige ao Governador no estilo dos cantadores sertanejos, estritamente sintonizado com o pensamento popular, tornando-se o porta voz do pensamento do sertanejo humilde: *_Doutor, sua proteção/ É coisa que nos convém! / Cantador só passa mal. / Governador passa bem! / De mim pro Governador / Grande diferença tem!*

Por sua vez, Lourival Batista, deixa mais evidente as diferenças, que de certa forma retratam a desigualdade social do Nordeste. Uns poucos latifundiários, com forte influência na política costumavam enviar os filhos para as capitais para

realização dos estudos nas melhores instituições educacionais, formando-os para liderar sua região. E, a grande maioria, agricultores pobres, analfabetos, sem acesso à educação para os filhos, com seu trabalho árduo, mantinha esses latifundiários com toda sorte de privilégios.

O Governador de família branca, oligárquica, ostentava o sobrenome Trigueiro. Elísio Félix com sua cor parda, não carregava o prestígio de nenhum antepassado importante. Igualava-se, portanto, à grande maioria da população. Nesse sentido, Lourival arremata: *_ A diferença que tem / De ti pro Governador, / É que ele é formado e rico, / Tu és pobre e cantador! / Ele, Trigueiro no nome, / E tu, trigueiro na cor!*

3.2 POESIAS ANDANTES: OS FABULOSOS ENCONTROS ENTRE OS POETAS DE TEIXEIRA - PB E OS DO SERTÃO DO PAJEÚ - PE

O Sertão do Pajeú é reconhecido nacionalmente por ser uma região de grandes poetas. Algumas cidades próximas à nascente do rio Pajeú apresentam um número muito expressivo desses artistas, sendo por vezes comparadas a regiões da Península Ibérica Medieval, com sua poesia trovadoresca. Por sua vez, na vizinha cidade de Teixeira na Paraíba, encontram-se muitas referências da cantoria sertaneja, fato que tem despertado a atenção de estudiosos da cultura. Segundo Luiz Wilson, um dos precursores do estudo dessa cultura na região, no século XIX na vila de Teixeira, PB, é possível encontrar os traços da poesia popular nas figuras de Agostinho Nunes da Costa (1795-1858), Francisco Romano de Caluete (1840-1891), Ferino de Goes Jurema, Germano Alves de Araújo Leitão (1842-1904), Francisco das Chagas Batista (1882-1930), Nicandro Nunes da Costa (1826-1918), Josué Romano (1877-1913), Bernardo Nogueira (1832-1895) e Hugulino Nunes da Costa (1832-1895). (Wilson, 1986, p. 31).

Ainda em Teixeira, viveu a infância e adolescência, Leandro Gomes de Barros (1865-1938), considerado precursor e maior cordelista de todos os tempos. Alguns estudos recentes apontam para uma bibliografia que ultrapassa o incrível número de publicações de mil títulos. Mesmo depois de sua morte continuou sendo reeditada e vendida não só no Sertão, mas em grande parte do Brasil. Chama atenção, ainda, outro grande mestre da poesia sertaneja no século XIX, o escravo Inácio (1845), apelidado de Inácio da Catingueira, em razão da localidade em que vivia a aproximadamente 70 quilômetros de Teixeira.

De Teixeira para o Pajeú, toda essa vertente poética se espalhou dando origem a uma imensa produção poética. Não somente aqueles cantadores consagrados por seus embates nas feiras, nas fazendas e nos palcos, mas também a própria população que participa da criação poética, oferecendo os temas, chamados de motes, ou cochichando no ouvido dos cantadores sobre a chegada no recinto da poesia de alguma figura conhecida, provocando a criatividade do poeta com particularidades do indivíduo ou situação ocorrida ali mesmo no momento da cantoria.

A participação, portanto, da plateia se dava muito próxima do cantador. Se estabelecia, por vezes, um diálogo com a aprovação ou rejeição das falas dos poetas. Não havia nada que distanciasse o cantador e seu público. Não havia palco, cenário ou microfone. Essa interação que se dava em um nível de proximidade semelhante às relações diárias criava uma certa cumplicidade entre todos, de modo que a poesia era tida como um elemento constitutivo da vida. Essa relação de proximidade com essa cultura, propiciava sua renovação, seja através de processos mnemônicos, seja em atividades de criação com o domínio dos gêneros poéticos e de técnicas de improvisação.

Com relação à mnemônica, não raro alguns indivíduos desenvolviam uma esplêndida capacidade de memorização das cantorias, em uma época em que os equipamentos de gravação não existiam, e mesmo depois de suas invenções não eram disponíveis com facilidade na região. Tal capacidade mnemotécnica foi, inclusive, a que possibilitou os registros de famosas cantorias e desafios pelos primeiros estudiosos dessas poesias, a exemplo de Leonardo Mota, F. Coutinho Filho e até mesmo Luiz Wilson em seus estudos sobre a cantoria publicados em 2ª edição em 1986, com o título *Roteiro de Velhos Cantadores e Poetas Populares do Sertão*.

Evidentemente, mesmo que os cantadores utilizem algumas técnicas para improvisação e elaboração de seus poemas não existe nenhuma fórmula que garanta a formação de poetas. Pode-se observar, entretanto, que esse contato direto e próximo com a cultura faz surgir o interesse por tal manifestação. Aliás, a cantoria fazia parte dos entretenimentos que o sertanejo apreciava, na feira ou nas festas. Desde o batizado e o casamento, às tradicionais festas dos padroeiros organizadas pelas paróquias locais.

Portanto, era essa vivência diária que fazia da cantoria e do cordel os símbolos maiores da cultura do Sertão do Pajeú. Tanto é assim, que em algumas cidades dessa região do Estado de Pernambuco, o número de poetas reconhecidos pela sua

capacidade de versejar impressiona. Na obra já citada de Luiz Wilson, a maior parte dos cantadores apresentados concentra-se na cidade de São José do Egito. Entretanto, outros municípios como Tuparetama e Itapetim, mais próximos da nascente desse rio, ostentam a fama de terem sido o berço de algumas das maiores lendas da cantoria. É importante também notar, que a proximidade geográfica da Paraíba garantiu desde o século XIX, um diálogo entre os mestres da cantoria do Sertão paraibano e os grandes nomes do Pajeú.

Esses contatos constantes permitem a alguns estudiosos da cantoria afirmarem que o berço dessa manifestação cultural com tão grande força no Sertão do Pajeú, encontra-se em cidades como Teixeira na Paraíba. Seria, portanto, difícil estudar a cantoria do Pajeú sem mencionar os grandes cantadores desde o século XIX, da poesia popular paraibana.

Como já mencionado anteriormente, um dos nomes mais notáveis da poesia paraibana é o autor de folhetos e romances Leandro Gomes de Barros. Esses dois distintos gêneros da poesia sertaneja comportam uma grande variedade de temas dependendo apenas da criatividade do poeta. Hodiernamente, chamados apenas de cordel, o folheto e o romance apresentam cada um deles características específicas que os distinguem e que o sertanejo, mesmo aquele analfabeto conhecia muito bem. A primeira característica do gênero folheto diz respeito à quantidade de páginas que podia ter 8 ou 16. Já os romances poderiam ser compostos por 24, 32, 40 e assim, sucessivamente, como afirma Luiz Wilson (1986).

Esses folhetos e romances eram tão populares nas feiras do Pajeú que dificilmente não fossem encontrados à venda nesses locais. Havia, inclusive, aquela expectativa pelas publicações recentes. É importante mencionar também, que diferente do que historiadores da cultura popular informam sobre a origem do nome cordel, por se tratar de uma literatura exposta em barbantes, tais folhetos podiam ser expostos em malas de couro ou de madeira abertas em um local visível da feira, não necessariamente pendurados em barbantes.

Uma característica mais importante do que a forma de exposição física, era o fato de que o vendedor memorizava todos os folhetos e romances expostos e os recitava para o público. Como estratégia de venda, nunca narrava toda a história para que o sertanejo os comprasse.

Embora a maioria dos clientes fossem analfabetos, havia uma quantidade expressiva de vendas. Pois, o homem do Sertão adquiria esses textos e solicitava que

algum conhecido fizesse a leitura oral para que pudesse memorizar aquelas famosas narrativas. Memorizados, esses versos faziam parte de seu repertório que enriqueciam suas conversas. Havia mesmo uma verdadeira disputa entre aqueles que levavam consigo um rico acervo de poesias para serem declamadas em qualquer encontro. Não obstante, o sertanejo deveria estar sempre renovando seu repertório, pois ganhava notoriedade e fama, aquele que mesmo sem ser poeta fosse capaz de em qualquer encontro apresentar poesias inéditas para aqueles que participavam do seu círculo de amizade.

3.2 A POLIFONIA, CATEGORIA DA FORMAÇÃO ÉTICA, É ELEMENTO CONSTITUTIVO DA CULTURA SERTANEJA

A linguagem se desponta no Sertão do Pajeú como um dos principais elementos da formação do ethos daquela localidade. Cada palavra pronunciada carrega em sua forma uma multiplicidade de vozes que se perde em tempos imemoráveis. Uma das características mais marcantes desse universo linguístico do Sertão do Pajeú encontra-se na capacidade de produção poética.

Não é à toa que desde o final do século XIX e no século XX são listados dezenas de poetas na região. Sem contar aqueles que não fizeram do exercício da cantoria o meio de vida. Simplesmente, viviam cotidianamente a poesia apenas como uma necessidade básica de sua existência como se alimentar, dormir ou se abrigar. Esses, por suposto, não figuram em registros bibliográficos. Seu papel mais importante consiste em participar das cantorias guardando as melhores estrofes, os melhores versos, na memória, como costumam chamar. Depois, recitá-los em hora oportuna, atribuindo-os aos seus respectivos autores.

São essas pessoas, sobretudo, que propagam as poesias oralmente e dão fama aos cantadores quando lhes atribuem a autoria. Não basta, entretanto, declamar essas produções poéticas. Cria-se primeiro um contexto. Fala-se das provocações sofridas pelos cantadores, das situações insólitas vivenciadas no momento do embate, até que seja possível ao ouvinte imaginar toda situação. Esperando ansioso pelo desfecho, quase sempre com a glória de um deles.

Observa-se nesse tipo de transmissão oral um aspecto em que a poesia vai ganhando ao longo de cada declamação, o inacabamento. Embora permaneça com os principais traços em relação ao gênero. Como é próprio da oralidade, vão se

adicionando novos elementos de acordo com circunstâncias e com os ouvintes. A atualização do vocabulário, o uso de um eufemismo ou de uma hipérbole para ganhar a aprovação dos interlocutores. Desse modo, a poesia permanece viva e sempre atual. Ela simplesmente não se torna um objeto concluído pelo autor. Pelo contrário, passa por um processo de evolução e vai ganhando novas roupagens a cada declamação.

Bakhtin tratou sobre essa inconclusão tendo como exemplo o gênero literário romance, a que ele chama de romance polifônico. E, nessa ótica, os personagens desse romance estão em constante processo de formação.

No caso da poesia declamada, quando tem como base o texto escrito, folhetos ou romances. Ou, aquelas apreendidas estritamente pela oralidade, memorizadas na cantoria, o texto vai ganhando novos elementos para se conformar ao estilo de quem declama ou do cantador em um processo constante de recriação a cada versão declamada. Portanto, a palavra tem sempre mais de um autor.

E, através dos anos, de boca em boca, surgem as variantes, os substitutivos, os enxertos, as versões. Até violeiros profissionais, como hei verificado, alteram repentes de outros, principalmente de colegas falecidos, para cantá-los com feição própria. (Coutinho, 1953, p.92).

Coutinho faz esse comentário tendo como arcabouço uma das mais famosas pelejas do sertão, ocorrida na cidade de Patos, na Paraíba, em 1870 ou 1874, entre Francisco Romano Caluête e Inácio da Catingueira. E, dali tornando-se conhecida em todo o Nordeste, inclusive no Pajeú, através de seus cantadores. O primeiro, pequeno proprietário rural, possuidor de um escravo em sua senzala, O segundo, ele mesmo escravo de um senhor chamado Manoel Luiz.

A propósito, essa peleja se tornou tão lendária, que F. Coutinho aponta o interesse de folcloristas nos primeiros anos do século XX e até mesmo é registrada uma conferência pronunciada no dia 13 de maio de 1948 pelo Padre Manoel Otaviano, membro da Academia Paraibana de Letras, quase oitenta anos após a famosa contenda (Coutinho, 1953). Sem ser necessário mencionar que foi publicada em cordéis, que foram vendidos em todo Nordeste, com várias reedições iniciadas no final do século XIX e parte do século XX.

Dada a tamanha importância que a peleja tomou, não é de se estranhar que ao longo do tempo fosse tomando as feições de quem a declamasse ou cantasse. Talvez o fato de Inácio ser escravo e Romano proprietário de escravo, ainda que apenas um,

criou certo tom épico. Inácio representava toda raça negra que sonhava vencer as cadeias impostas pelos seus senhores. Não só isso, tanto nas cidades do Sertão da Paraíba, como no Pajeú, apesar de ter sido povoado por homens livres, em sua maioria, havia outras correntes que prendiam o sertanejo aos grandes proprietários das terras. Inácio da Catingueira era o representante de todo esse povo desvalido.

Tanto é assim, que dependendo da linha de pensamento defendida por quem cantasse ou declamasse a peleja, ora Romano, ora Inácio da Catingueira, era apresentado como vencedor do embate. Os escritores Leonardo Mota, Chagas Batista e Padre Otaviano conseguiram registrar trechos dessa peleja em suas pesquisas por meio de seus respectivos informantes, cantadores ou outras pessoas que presenciaram o embate. Cada uma das versões apresenta, assim, elementos próprios. Sobre essas narrações F. Coutinho faz uma análise comparativa em que mostra as diferenças de cada um desses registros. Vejamos:

Quadro 1. Análise comparativa

Chagas Batista	Padre Otaviano	Leonardo Mota
<p>_ Inácio eu inda me abalo, Lá na serra do Teixeira, Levo meu mano Veríssimo, Vamos dar-te uma carreira, Dar-te uma surra em martelo E tomar-te a Catingueira.</p> <p>_ Meu branco, eu dou-lhe um conselho, Se voismincê me atende; Se for para nós brincarmos, Pode ir que não me ofende, Mas p'ra tomar a Catingueira, Não vá não que se arrepêde.</p>	<p>_ Inácio tu me conheces, Já bem sabes eu quem sou; Mas quero te prevenir Que na Catingueira eu vou Derrubar o teu castelo Que nunca se derrubou.</p> <p>_ É mais fácil um boi voá, Um cururu ficar belo Aruá jogar cacête E cobra calçar chinelo Do que haver valentão Que derrube o meu castelo.</p>	<p>_ Inácio tu me conhece É sabe bem quem eu sou; Eu posso te garantir Que à catinguêra inda vou, Vou derribá teu castelo Que nunca se derribou.</p> <p>_ É mais fáci um boi voá, um cururu ficá belo, Aruá jogar cacête E cobra calçá chinelo, De que havê um barbado Que derribe meu castelo.</p>

Fonte: Coutinho (1953, p. 100.)

Veja que nas versões colhidas tanto por Padre Otaviano, como por Leonardo Mota, Romano usa a expressão “derrubar teu castelo” ou “derribar teu castelo” havendo em Leonardo Mota uma maior fidelidade à variante linguística oral, como o sertanejo falava. Ambos, porém, ao transcrever tal expressão trazem à tona um dos aspectos das guerras medievais: a tomada das cidades fortificadas. Ora, Inácio em sua condição de escravo, jamais poderia ter um castelo no sentido literal da palavra.

Entretanto, sua honra como cantador poderia ser comparada a dos senhores feudais com todo seu poder nas guerras que promoviam.

Pode-se também perceber que a poesia oral, como própria da multiplicidade de vozes, toma parte do que Bakhtin entende por polifonia. Categoria essa que se caracteriza, principalmente, pela inconclusividade e inacabamento. Pois, está sujeita às mudanças do homem, refletindo desse modo em sua cultura. Observe-se que essa multiplicidade de vozes que a cantoria exprime em sua realização poética a torna viva e em constante evolução. Além, disso, a reificação do indivíduo perde força e se anula, a ponto de um escravo, como Inácio da Catingueira, que seria tratado como coisa, em outras circunstâncias da vida, na cantoria se apresenta juntamente com o homem branco de modo isonômico e até superior a este ao derrotá-lo na peleja.

A facilidade de Inácio da Catingueira com as palavras rimadas lhe faz alçar voo saindo da condição de escravo mudo, para a de sujeito da própria consciência. Portanto, como indivíduo polifônico, Inácio da Catingueira conquista o direito à igualdade no diálogo, conquistando o ouvinte com quem dialoga, dando vez à poesia que pode dizer tanto da realidade do negro, quanto da do senhor, mas acima de tudo daqueles que, em sua maioria no Sertão, têm sua realidade tão próxima daquela do escravo, o homem da roça.

Além disso, o intenso diálogo que a cantoria promove faz com que as fronteiras geográficas sejam transpostas. Uma prova disso é o diálogo cultural que existe, desde o final do século XIX, entre os cantadores de cidades do Sertão da Paraíba, dentre elas, Teixeira e o Sertão do Pajeú. Amplia assim, a polifonia nessas localidades com uma multiplicidade de vozes que faz surgir um número expressivo de cantadores no Sertão do Pajeú notadamente nas cidades próximas a sua nascente como: Itapetim, Tuparetama, Brejinho e São José do Egito.

Outra característica, talvez a mais marcante da cantoria era o fato de ser uma cultura andante. O cantador que encontrava seu sustento nessa manifestação precisava colocar a viola nas costas e correr em busca de desafios. Algumas duplas eram formadas com o propósito de se apresentarem em espaços onde se pagasse a esses poetas e, assim, andavam juntos de vilarejo em vilarejo, em busca de audiência. Em outros casos, o cantador andava sozinho mesmo. Ao chegar em certa localidade, desafiava aquele considerado o melhor poeta do lugar.

Evidentemente, que algumas áreas no Sertão são destaque pela grande quantidade de bons violeiros. Um desses lugares, como já mencionado, é o Sertão do

Pajeú que ostenta desde o final do século XIX uma quantidade expressiva de poetas, formando assim, uma plêiade de poetas que confere à cantoria uma característica polifônica com suas múltiplas vozes e a impressionante capacidade de renovação.

A título de exemplo, serão listados alguns desses poetas com parte de sua produção, muitas vezes captadas por apreciadores da cantoria que ao ouvir os poemas os memorizavam e passavam a recitá-los tornando seus autores ainda mais famosos na região. Assim demonstra Luiz Wilson, em *Roteiro de Velhos Cantadores e Poetas Populares do Sertão*.

Seguindo a ordem que é disposta nesse livro, apresentamos:

- 1) Agostinho Lopes dos Santos, nascido na Fazenda Cajá, São José do Egito em 1906 - Caruaru, 1972. São de sua autoria estas sextilhas:

O homem é como o barco/ Quando no mar cai / Empurrado pelas ondas, / Não sabe até onde vai, / Tem vezes que vai ao fundo, / Tem vezes que na praia sai / Tem horas que o homem é calmo, / Horas que ele é furioso, / Tem horas que é desleixado, / Tem horas que é caprichoso, / Tem horas que é esperto / E horas que é preguiçoso. (...) (Wilson, 1986, p. 131).

- 2) Amaro Bernardino de Oliveira, nascido em São José do Egito, em 1894. Um dos poucos registros escritos desse cantador foi produzido a partir do mote: Quem tem amor tem ciúme, / Quem tem ciúme quer bem. Vejamos:

Eu tenho em casa um machado / De têmpera muito boa, / Já disse a minha patroa / Que não quero ele emprestado, / Guarde-o com muito cuidado / Sem emprestá-lo a ninguém / Que pode vir um alguém / Lhe amolar virando o gume, / Quem tem amor tem ciúme. / Quem tem ciúme quer bem. (Wilson, 1986, p.133).

Observa-se no poema a temática relativa ao ciúme. O autor usa uma estratégia para não mostrar que se trata de uma pessoa ciumenta. Sentimento esse, que ganha uma conotação negativa, expondo, inclusive, a reputação da mulher amada. Sabendo disso Bernardino demonstra seu ciúme a um objeto de uso diário e necessário no trabalho do sertanejo, o machado. Entretanto, de modo sutil deixa implícito o seu recado para que a esposa se conserve fiel.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação foi iniciada com a proposta norteadora de analisar o texto *Para uma filosofia do ato responsável*, única obra bakhtiniana em que não resta dúvida para crítica que se trata de um texto filosófico. Isso porque, muitas pesquisas sobre Bakhtin preocuparam-se com os campos mais variados do conhecimento, a exemplo da linguística, da teoria literária e da cultura. Tal obra foi traduzida para língua portuguesa com o título *Para uma filosofia do ato responsável*.

Na primeira leitura, eram suscitados os questionamentos de como seria possível encontrar a relação que ele trata entre vida e cultura, já que esse texto se compõe apenas de duas partes: a introdução e uma outra seção apenas denominada de Primeira parte. O exemplo mais concreto para explicar a maioria de seus conceitos se ampara no poema *Separação*, de Puskin. Algumas categorias de sua filosofia ética como a exotopia é tratada, a partir desse poema; mas parecia que até mesmo aquela seção chamada apenas de Primeira parte levaria a uma ideia de incompletude que outro texto de sua produção intelectual continuaria, intitulado *O autor e herói*, texto em que os conceitos iniciais são aprofundados, como o de exotopia, polifonia e carnavalização.

Entretanto, somente com a análise da obra *A Cultura Popular da Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais* foi possível reparar que esse conjunto carrega uma harmonia de sentidos. As categorias de sua filosofia ética são apresentadas nas duas primeiras obras e exemplificadas nessa última, a partir da reconstrução das imagens de Rabelais. Situado no contexto da Idade Média e do Renascimento, torna-se, assim, evidente que Bakhtin vai desenrolando sua linha de raciocínio ao apresentar as imagens carnavalescas e das narrativas rabelaisianas.

Ao trazer a história do riso, o vocabulário da praça pública ou a imagem da festa e do grotesco, Bakhtin reforça sua crítica ao dogmatismo kantiano e deixa evidente sua posição em torno da impossibilidade da imposição de uma verdade universal visto que o ato é único e irrepetível.

Desse modo, as relações sociais impostas pela oficialidade cria uma cisão entre dois mundos: o vivido e o oficial. Para ele, tais mundos são impenetráveis. De um lado estão a singularidade, as peculiaridades, a insubstituibilidade e a irrevogabilidade dos atos. De outro lado, estão as identidades, os conjuntos, classes

e aglomerados. Nesse caso, o nível de consideração aqui deve ser pelo menos o da igualdade e imparcialidade nas relações e no tratamento com justiça

Desse modo, o valor do mundo vivido adquire sentido, não pelo que é genérico, mas a partir da singularidade do existir, na vivência única, a partir do momento que pensa, decide e atua. Para unir os dois mundos, portanto, é possível apenas com o ato singular, responsável e sem desculpa e que em conjunto com outros atos e outras singularidades formam-se o conjunto das relações que não cessam de se reinventarem.

Tentou-se seguir a linha de raciocínio de Bakhtin ancorando-se em um dos traços mais marcantes da cultura do sertanejo, a poesia popular. Em certa medida a referida cultura apresenta características muito parecidas com as da cultura da Idade Média. Pode-se perceber, como em Bakhtin, que a integração entre a arte popular e a vida diária, bem presentes nessa manifestação, desenvolve ela própria os valores que são essência das relações sociais, provocando o sentido de pertencimento e igualdade nas relações. Tais características são mais marcantes na cultura popular do sertão, sobretudo, numa época em que a presença da oficialidade não exercia tanto controle nessa cultura através dos meios de comunicação ou da organização dos eventos voltados para poesia em palcos que separam e restringem a participação efetiva nessas manifestações. Formava-se, portanto, um conjunto de valores transmitidos a todo o grupo como no famoso embate de Inácio da Catingueira e o Cantador Romano da Mãe D'Água. Tais valores integravam ao ponto de, em pleno período da escravidão, um escravo disputar em pé de igualdade ou superioridade com um homem branco, beneficiário do sistema escravocrata.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In.: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos chave. 2 ed., São Paulo: Contexto, 2018.

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fonte, 2003.

BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 3 ed. São Carlos: Pedro e João Editores, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 6 ed. São Paulo: Hucitec: Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre o significado do cômico. Trad. Maria Adriana Camargo Campello. São Paulo: Edipro, 2018.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAMPOS, Sávio Laet de Barros. **As perfeições divinas segundo Tomás de Aquino**. Disponível em: http://filosofante.org/filosofante/not_arquivos/pdf/Perfeicoes_Divinas.pdf Acesso em: 16 abr. 2023.

COUTINHO FILHO. F. **Violas e Repentes**: Repentes populares, em prosa e verso pesquisa folclóricas no nordeste brasileiro. Recife: Editora Recife, 1953.

LIMA, João Paulo Araújo Pimentel. **Ordo Amoris**: a relação entre a ordem e o amor no pensamento ético de Santo Agostinho Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/11355>. Acesso em: 9 abr. 2023.

MOTA, Leonardo. **Cantadores**: Poesia e linguagem do Sert]ao Cearense, 3 ed., Fortaleza: Editora Imprensa Universitária do Ceará. s/d.

RICOEUR, Paul. **O Justo 1**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2019.

SOBRAL, Adail. **A filosofia primeira de Bakhtin**: roteiro de leitura comentado. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2019.

TEJO, Orlando. **Zé Limeira**: Poeta do absurdo. 9 ed., Recife: Editora Cia Pacífica, 1997.

TEZZA, Cristovão. Poesia. In.: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos chave**. 2 ed., São Paulo: Contexto, 2018.

VAZ, Henrique C. de Lima. **Escritos de Filosofia IV: introdução à ética filosófica 1**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

WILSON, Luís. **Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do Sertão (Estado de Pernambuco)**. 2 ed., Recife: Editora Recife, 1986.